

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**

**Curso de Pós-graduação em Letras  
Literatura Brasileira e Teoria literária**

**PAIXÕES E MÁSCARAS**  
**(Interpretação de três Narrativas de Hilda Hilst)**

**Inês da Silva Mafra**

**Florianópolis, Setembro de 1993**

**Inês da Silva Mafra**

## **PAIXÕES E MÁSCARAS**

**(Interpretação de três narrativas de Hilda Hilst)**

**Dissertação apresentada ao  
Curso de Pós-Graduação em  
Letras - Literatura Brasileira e  
Teoria Literária da Universidade  
Federal de Santa Catarina para  
obtenção do título de "Mestre em  
Letras", área de concentração  
em Literatura Brasileira.**

**Orientadora: Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart**

**Florianópolis, Setembro de 1993**

## **PAIXÕES E MÁSCARAS**

(Interpretação de três narrativas de Hilda Hilst)

Inês da Silva Mafra

Esta dissertação foi julgada para obtenção do título de:

### **MESTRE EM LETRAS**

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC.

  
\_\_\_\_\_

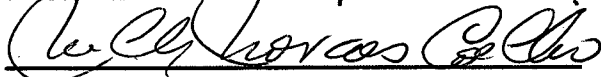
Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart / Orientadora

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Walter Carlos Costa/ Coordenador do Curso

### **BANCA EXAMINADORA:**

  
\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC) / Presidente da Banca

  
\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Nelly Novaes Coelho (USP)/ Membro da Banca

  
\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)/ Membro da Banca

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Celestino Sachet (UFSC) / Suplente

Mesmo um trabalho modesto não se faz sem a ajuda preciosa das pessoas. Desde aquela que colabora no preparo do nosso alimento material, a fim de que possamos seguir, horas a fio, concentrados em livros e palavras, até aquela que nos envia - generosamente - um texto pelo correio. Agradeço às pessoas que ajudaram - nas formas mais diversas - para que este trabalho se cumprisse: **Albertina, Ana Lice Brancher, Ângela Pêcego, Araripe, Benno Meyer Peressoni, Cleber Teixeira, Deleo e Emy, Elza Cunha de Vincenzo(ECA/USP), Goreti, Jurandy, Márcia Cardeal, Marcos, Mora Fuentes, Nanny, Olga Bilenky, Pedro Zimmermann, Rita Marchi, Rogério, Sueli Kuchiniski, Dr. Ulisses Vera de Migueli e quem mais, por ventura , ajudou.**

Agradeço - de forma especial - à **Zahidé Lupinacci Muzart**, pela orientação.

Sou imensamente grata à **Hilda Hilst**, não só pelo fascínio e beleza destas três "tábuas etruscas", mas - principalmente - por ser a **ESCRITORA** (com todos os superlativos) que ela é.

## **RESUMO**

A presente dissertação se centraliza (II - Sendas da Sedução Textual) na interpretação de três narrativas de Hilda Hilst, inseridas no livro: *Tu não te moves de ti*. São elas: *Tadeu (da razão)*, *Matamoros (da fantasia)* e *Axelrod (da proporção)*.

A primeira parte, denominada "Prelúdio", se detém - principalmente - na figura da escritora. Construo um mosaico com fragmentos de imagens captadas por diversos olhares críticos. Para melhor compreender o presente, foi necessário reconstruir o passado, daí a busca dos antecedentes, da origem.

Na terceira parte, procuro discutir alguns temas (como razão, fantasia, realidade e proporção) que estão presentes, de forma visceral, nos textos estudados.

Faz parte - ainda - do trabalho, uma entrevista realizada - na Casa do Sol - com a escritora, em Agosto de 1992.

## **ABSTRACT**

The present essay is centered (II - Sendas da Sedução Textual) on the interpretation of three narratives by Hilda Hilst, which were inserted in the book: *Tu não te moves de ti*. They are: *Tadeu (da razão)*, *Matamoros (da Fantasia)* e *Axelrod (da proporção)*.

The first part, named "Prelúdio" is centered - mainly - on the writer's person. There I use fragments of images captured by several others authors, to construct a mosaic. To get a better understanding of the present, a reconstruction of the past was needed, there fore the search for the origins, for the preceding.

In the third part, I attempt to discuss some themes (such as reason, fantasy, reality and proportion) which are visceraly present in the studied texts.

The essay - also - includes an interview I had with the authoress in 1992 - in the "Casa do Sol" [ House of the Sun].

## SUMÁRIO

	Página
<b>I. PRELÚDIO.....</b>	<b>9</b>
1. Roteiro.....	11
2. Origem.....	21
3. Antecedentes e notas de rodapé.....	24
 <b>II. SENDAS DA SEDUÇÃO TEXTUAL: EM TORNO DE TRÊS TIGRES. ....</b>	<b>31</b>
Introdução.....	33
1. Da razão apaxxonada ao coração solar.....	37
2. A Tigresa Matamoros.....	46
3. O Anel de Chumbo.....	62
 <b>III. TRILHAS TEÓRICAS .....</b>	<b>76</b>
1. Discussão de alguns temas: Razão, Fantasia, Realidade e Proporção. ....	78
2. Fantasia, a louca da casa.....	84
3. Rastreado a tradição: de Cervantes a Hilda Hilst.....	88
 <b>IV. DESFECHO: AS PAIXÕES QUE MOVEM O PERCURSO DAS MÁSCARAS .....</b>	<b>94</b>
 <b>V. BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>100</b>
 <b>VI. Anexo 1: O Visitante (Peça Teatral Inédita de Hilda Hilst) .....</b>	<b>114</b>
 <b>VII. Anexo 2: Entrevista com Hilda Hilst.....</b>	<b>144</b>

I.  
**PRELÚDIO**



**"O poeta é sempre um profeta" \***  
**Hilda Hilst**

**"Hoje procuro trabalhar mais como uma poeta.(...) Acho que, para se fazer arte hoje, é ainda muito importante que o artista se imagine como uma espécie de xamã, de herói ou heroína."**

**\*\* Meredith Monk**

**..."Vibrando o gládio com porfia,  
tirou-me o coração do peito  
e introduziu carvão que ardia  
dentro do meu tórax desfeito.  
Jazia eu hirto no deserto  
e Deus me disse: "Olhos abertos,  
de pé, profeta e, com teu verbo,  
cruzando terras e oceanos  
cheio do meu afã soberbo,  
inflama os corações humanos!"**  
**\*\*\* Púshkin**

\* Em crônica publicada no "Correio Popular" de Campinas, em 12/07/93.

\*\* Em Entrevista publicada no "Nicolau" nr. 49, Curitiba, 1993.

\*\*\* Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. "Nicolau" 49.

## 1.ROTEIRO

O objeto da presente pesquisa é a leitura interpretativa do livro *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, editado, pela primeira vez, em 1980, pela Livraria Cultura Editora de São Paulo. Dele fazem parte três narrativas denominadas:

- 1) TADEU (da razão)
- 2) MATAMOROS (da fantasia)
- 3) AXELROD (da proporção)

No transcorrer do trabalho, fui conhecendo novos textos da autora (como as peças de teatro que ainda permanecem inéditas) e tomando-me leitora cada vez mais apaixonada. Boris Schnaiderman - no livro que escreveu sobre Tolstói (146) - comenta que sem **paixão literária**, no seu entender, seria um pecado escrever sobre o grande escritor russo. Ouso dizer o mesmo em relação à Hilda Hilst. Bem, pelo menos este pecado creio que não o cometi...

Acompanhando entrevistas e depoimentos, chamou-me a atenção algumas **queixas** da escritora. Estigmatizada com o rótulo de "difícil", "hermética" (há os que já compararam sua escrita a uma tábua etrusca), ela construiu monumental obra. O problema, segundo ela, é que "ninguém" a leu. Os editores se desculparam: "Os livros desta Senhora não vendem". E grande parte da crítica se mantém em silêncio. Num texto interessante que José Castello escreveu (*A Obscena Senhora H*) há a reflexão sobre o estranho lugar destinado à Hilda Hilst no cenário da

literatura brasileira. E conclui: "a ela foi designado, há muito tempo, um lugar de silêncio."

"Um hiato, um abismo. Diante de sua obra, que é vasta e perturbadora leitores e especialistas, como que tomados por súbita vertigem diante do estranhamento que os assalta, emudecem.(...) Leitores e críticos, atordoados, recuam." (168)

A mesma constatação de silêncio se depreende das palavras de Zahidé L. Muzart:

"É, Hilda Hilst, uma escritora de quem a crítica tem tratado muito pouco. Por quê, me pergunto. Por que a crítica, mesmo no Grupo de Trabalho da ANPOLL "A Mulher na literatura", se tem debruçado sobre as mesmas escritoras (...) Em levantamento das comunicações do GT, nos três volumes publicados não encontramos um só artigo sobre Hilda Hilst" (37a)

Em contraponto ao silêncio, ao esquecimento, a voz da escritora se manifesta: "Fiquei desesperada com o esquecimento em torno do meu nome. Sempre quis ser lida, não queria ficar nas gavetas. É muito triste a morte em vida do escritor." (43)

Tristíssima, em se tratando de Hilda Hilst. Um caso raro na literatura brasileira, diria melhor, um caso único. Singularíssima. Quem, entre nós, poderia ostentar tão plurais e belíssimos frutos de um trabalho árduo, apaixonadíssimo, por mais de quarenta anos, num corpo a corpo com a língua(amisco:sua mais veemente paixão), quem? Quem, quero dizer, foi

capaz de criar tão densa e distinta obra, ousando lavrar a pena nos campos vários da poesia, da dramaturgia e da prosa? Nos diferentes gêneros, presenteou-nos com um legado comparável aos melhores textos da literatura universal.

"É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais de literatura - a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa - alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst." (23 \* apresentação de Anatol Rosenfeld)

Hilda Hilst dinamitou os limites da prosa em língua portuguesa. Desestruturou esquemas, inventou técnicas, forjou a língua, fazendo-a passar por desconhecidas águas nunca dantes navegadas. Pesquisou a língua com tal intensidade e verticalidade como só uns poucos e grandes escritores o conseguem. Para quem duvidar, a preciosidade dos textos aí está, solicitando sensibilidade, atenção e inteligência do leitor. É preciso que o leitor se entregue, sem reservas, ao fascinante universo hilstiano que - às vezes - pode parecer demasiado estranho e obscuro mas com perspicácia e paixão se descobrirão tesouros e lumes túrgidos velados por uma aparente aura de "impenetrável". A prosa de Hilda Hilst abre um caminho novo na literatura brasileira, creio que situando-se (nos melhores textos: "A Obscena Senhora D", "Com meus olhos de cão", "Qadós", "Matamoros", entre outros) numa das experiências mais radicais e ousadas da ficção em língua portuguesa.

Nos textos em prosa de Hilda Hilst, os gêneros não obedecem fronteiras definidas mas antes se amalgamam, se fundem. Por isso, é muito difícil nomear, classificar: gênero épico, lírico, dramático? Os três simultaneamente.

Nelly Novaes Coelho se pergunta: Como caracterizar com rigor formal, esse teatro ou essa ficção criados por Hilda Hilst? E conclui: É uma interrogação que continua a desafiar a crítica. "É como se a avalanche da nova proposta poético/existencial/ética transbordasse da "forma poética" e necessitasse discursos mais complexos, discursos híbridos onde as "formas" individualizadas( poesia, prosa, teatro) se fundissem para darem corpo à forma heterogênea que agora se fazia necessária." (9) Nas palavras de Anatol Rosenfeld, os textos de Hilda "são épicos no seu fluxo narrativo que às vezes parece ter a objetividade de um protocolo, de um registro de fala jorrando, associativa, e transcrita do gravador, mas são, ao mesmo tempo, a manifestação subjetiva, expressiva, de um Eu lírico em busca de transcendência e transfiguração. Entretanto, este Eu ao mesmo tempo se desdobra e triplica, assumindo máscaras várias, de modo que o monólogo lírico se transforma em diálogo dramático, em pergunta, resposta, dúvida, afirmação, réplica, comunhão e oposição dos fragmentos de um Eu dividido e tripartido, múltiplo, em conflito consigo mesmo." (23, p.14/15)

Assim sendo, não há dúvida, é importantíssimo estudar a prosa de Hilda Hilst, refazendo os fios da sua oculta urdidura subjacente, tentando captar o que há de novo e até onde esta escrita rompe com as tradições.

Diante de tal desafio, parte da crítica prefere ficar em silêncio. Pois, como diz Barthes a respeito de Bataille:

"o texto não pára na (boa)literatura;não pode ser abrangido numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão de gêneros. O que o constitui é, ao contrário (ou precisamente), a sua força de subversão com relação às antigas classificações. Como classificar G. Bataille? Este escritor é um romancista, um poeta, um ensaísta, um economista,

um filósofo, um místico. É tão desconfortável responder a essa pergunta que, em geral, se prefere esquecer Bataille nos manuais de literatura; de fato, Bataille escreveu textos ou até, talvez, um só e mesmo texto." (54)

Não pude deixar de pensar na literatura de Hilda Hilst, ao ler as palavras acima. Nos escritos de Barthes e sobre Barthes, lemos que a empresa utópica de libertação e renovação da linguagem se desenvolve entre dois pólos perigosos: a bobagem e o ilegível. Ilegível é um qualificativo que muitos empregaram para denominar a escrita de Hilda Hilst. A escritora viveu (e ainda vive) esta situação paradoxal/esta perplexidade: a busca inquieta forjada no espaço de uma nova linguagem, a feitura de um texto captado pelos olhos de muitos como "estranho" e o desejo de chegar no "outro", de ser mais lida, de tocar o ser dos outros.

A autora critica o tratamento dado ao livro no Brasil, mas pelo que se pode depreender da leitura de "Conversações" (G.Deleuze) se trata de um fenômeno que atinge vários países, diferentes culturas. O mercado se pauta pelo "esperado". Mesmo o aparentemente "audacioso" ou "escandaloso" são forjados de acordo com a previsão mercadológica. E Deleuze afirma que um Beckett ou um Kafka do futuro correm o risco de não encontrar editor.

"Como definir hoje uma crise da literatura? O regime dos best-sellers é a alta rotatividade. Muitos livreiros já tendem a imitar as lojas de discos, que só aceitam produtos repertoriados por um top-clube ou um hit parade (...) A alta rotatividade constitui necessariamente um mercado do esperado: mesmo o "audacioso", o "escandaloso", o estranho, etc, são

moldados segundo as formas previstas do mercado. As condições da criação literária, que só podem se liberar no inesperado, na rotação lenta e na difusão progressiva, são frágeis. Os Beckett ou os Kafka do futuro, que justamente não se assemelham nem a Beckett nem a Kafka, correm o risco de não encontrar editor, sem que ninguém o perceba por definição."(86.b, p.160)

Para Deleuze, a literatura implica para todo mundo uma busca e um esforço especiais \*, uma intenção criadora específica, que só pode ser feita na própria literatura, sendo que ela não está de modo algum encarregada de receber os resíduos diretos de atividades e de intenções muito diferentes. "É uma "secundarização" do livro que toma o aspecto de uma promoção pelo mercado."(86.b p.163)

A meu ver, Hilda Hilst refletiu (e sofreu) sobre estas questões. O sentimento de indignação perante aqueles que fazem da literatura "apenas um negócio" aparece - de diferentes formas - em vários textos da autora. No final, talvez ela tenha ficado desesperançada. Tanto que após a profissão de fé de Hans: literatura para mim é paixão; vem a frase: "matou-se logo depois".(30, p.38) É uma situação paradoxal a do escritor que deseja ser mais lido e é extremamente inventivo, escrevendo numa nova sintaxe, quase como numa língua estrangeira dentro da língua. A conquista de leitores dá-se de forma lenta. É preciso olhar além do horizonte atual. Se os textos permanecerem (e creio que este é o caso da melhor produção de Hilda Hilst) os poucos leitores do presente se multiplicarão em muitos no futuro.

---

\* tais implicações são discutidas entre dois personagens de Hilda Hilst: Crasso e Hans Haeckel (30), quando este último incitado pelo primeiro a escrever um história "pornéia" e "exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis" responde que não pode, pois literatura para ele é paixão, verdade, conhecimento.

**Diferentes modos de ver, de ouvir e de dizer:**

Barthes afirma que a escritura é a destruição da origem, da identidade, portanto é impossível, aos olhos do autor, definir quem está falando:

"Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias "literárias" sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?

Jamais será possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve."(54,p.65)

Já Oscar Tacca, afirma ser possível ouvir a voz do autor, do narrador, a das personagens, a do destinatário e até mesmo a da pessoa a quem o livro é dedicado.

"Quem sabe escutar (quem sabe ler) deve perceber a voz do autor, a do narrador, a de cada uma das personagens, a do destinatário. E, em certos casos, até a da pessoa a quem é dedicado, a da epígrafe." (156, p.16)



Bakhtin afirma que o autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste. A relação do autor com o herói é significativa e tem caráter de acontecimento. ( 52,p.203/204)

Enfim, são diferentes os modos de percepção e formulação dos estudiosos ou teóricos. Para utilizar um termo da moda, diria que são múltiplos. Os defensores da ortodoxia possivelmente não concordam com semelhante uso da teoria. Isto é, com o uso sugerido por Deleuze. Ele ensina a pensar rizomaticamente, mediante arranjos, um galho que se colhe aqui, pode ser enxertado acolá, naquela outra árvore que originalmente não tinha nada a ver com o galho. (cf. 88, "Introduction : Rizhome"). Como já disse Deleuze, de uma teoria, espera-se que ela seja uma página aberta, que escape por todos os lados, por todos os poros, pois as teorias são como ferramentas, encontra-se uma aqui, ela pode servir, embora originariamente seu objeto de estudo seja diverso. Nada impede de a utilizar, um *germe* - no sentido deleuziano: uma teoria capaz de fecundar o pensamento, então é lícito "furtá-la", arrancá-la do corpo onde está inscrita, apropriar-se dela e alimentar outro "corpo" ou em outras palavras, furtar uma peça de uma máquina pensante (já codificada) e utilizá-la para fecundar outra máquina pensante (ainda não codificada), em cuja codificação, a pequena peça furtada funcionará em termos completamente diversos do original.

**Enquete com alguns leitores**

Múltiplas vezes refleti sobre as razões que fazem um escritor ser muito ou pouco lido. Decidi ouvir - também - a voz de alguns outros leitores. As perguntas foram:

- a) Você já leu algum livro de Hilda Hilst?
- b) Qual a impressão que você guardou, o que o livro provocou?
- c) Por quê Hilda Hilst é pouco lida?

Na época da pesquisa, foram raros os estudantes e professores contatados que já haviam lido algum livro da escritora. Em síntese, as respostas estão abaixo descritas:

- Porque é uma escritora eminentemente religiosa, no sentido em que a obra dela é uma criação do êxtase, só que uma forma de dispor o êxtase saindo do tempo/história pois a escrita dela é a tentativa racional de trabalhar o êxtase e esse tipo de trabalho exige fruição, lentidão, o desejo de se debruçar sobre um texto e mergulhar no universo imaginário que o autor cria e que o leitor não cessa de recriar. Nosso tempo se encaminha para outra forma de compreensão do êxtase: o desejo do efêmero.

- Exigências do leitor comum: que o livro não incomode. Hilda Hilst incomoda. Pessoas(leitores) querem se identificar com protagonistas, querem que o protagonista viva por elas. Um jogo de identificação. Mas os protagonistas de Hilda Hilst estão mergulhados até a raiz num tipo de busca tão densa e complexa que poucos conseguem suportar o grau de densidade, de complexidade e não fugir.

- A escrita é a forma dela viver as intensidades que a habitam, que ela sente, ela não faz concessões, ela não faz a mínima concessão a possíveis leitores, críticos ou ao tempo presente.

- Ela é uma escritora metafísica.

- É preciso ser muito apaixonado para ler Hilda Hilst, porque exige

tempo, paciência, entrega, não é texto que permite uma leitura rápida, fácil, superficial.

- Ela não escreve o de fora. Ela escreve o de dentro. Não o exterior mas o interior.

- Sinto dificuldade em ler Hilda Hilst porque é uma escrita desesperançada. Diferente dos textos onde encontro (e gosto) a esperança.

- Vários motivos, creio eu. De fundo e forma, se ainda é possível usar estes termos, se se fizer estas distinções. Não segue as convenções gráficas com as quais os leitores - de forma geral - estão acostumados e não abrem mão. Sentem falta destas indicações. Dificuldade inicial para distinguir as vozes. Quem está falando? Não usa o travessão, o sinal de início de parágrafo que sinaliza o diálogo.

- Um texto muitíssimo singular, arquitetado de forma não convencional, estrutura diferente. Em geral, não é alegrinho, fácil, etc.

- É muito densa. Seus textos incomodam.

Em Hilda Hilst, importa menos a fugidia substância dos fatos, importa mais a sinuosa tessitura da linguagem. Uma linguagem extremamente elaborada. O que se encontra, em grande parte das ficções da escritora, é um corpo linguístico muitíssimo original que exerce fascínio e - também - repulsa, pois o "novo" - por sua potência de estranhamento - produz esse sentimento. O "novo", aos olhos do leitor mediano, caracteriza-se por produzir uma espécie de desintegração naquilo que lhe é familiar, não poucas vezes sendo confundido com loucura. Poderia dizer que a autora faz parte da estirpe que usa a PALAVRA, como criadora do "real". Já que se ouviu a voz de alguns leitores, nada melhor - agora - do que ouvir a autora:

"Considero a prosa muito difícil, porque não acho que a história seja importante na literatura atual. Acho que hoje é importante a emoção, todo o traçado de emoção que você pode passar para o outro. A minha vontade sempre é de fazer uma radiografia da emoção, porque acho que histórias, você lê nos jomais todos os dias. Há mil histórias fantásticas. Então acho que o importante é você descrever todas as suas máscaras, todo o percurso de uma máscara em pouquíssimo tempo, como ela pode se modificar. É isso que eu quero passar, antes de tudo. É esse caminho da emoção mais profunda do homem, todo esse desacerto consigo mesmo, através do amor, da fantasia, da razão, em todos os níveis, a pura emoção, é isso que eu quero." (84,p.149)

## 2.ORIGEM

Faz longos anos, Cleber Teixeira ( editor e poeta ) emprestou-me uma coletânea de poesia feminina brasileira denominada "Palavra de Mulher" (103). Foi, então, que eu tive o primeiro contato com o texto de Hilda Hilst. A primeira leitura de alguns poemas seus muito me impressionou. Provocou em mim certa estranheza e fascínio. Por aqueles idos, anos setenta/oitenta(o livro foi publicado em 1979), era incomum encontrar na poesia brasileira uma tal preocupação metafísica. Ao mesmo tempo, tudo era escrito, dito com tal veemência que, desde então, senti

duas características inseparáveis nos textos de Hilda Hilst: intensidade e paixão. Eis um dos poemas de Hilda, inserido neste livro:

"Que te devolvam a alma  
Homem do nosso tempo .  
Pede isso a Deus  
Ou às coisas que acredita  
À terra, às águas, à noite  
Desmedida,  
Uiva se quiseres,  
Ao teu próprio ventre  
Se é ele quem comanda  
A tua vida, não importa,  
Pede à mulher.  
Àquela que foi noiva  
À que se fez amiga,  
Abre a tua boca, ulula  
Pede à chuva  
Ruge  
Como se tivesses no peito  
Uma enorme ferida  
Escancara a tua boca  
Regouga: A ALMA. A ALMA DE VOLTA."  
(103, p.22)

Aos poucos, fui penetrando mais e mais no universo de Palavras de Hilda Hilst. Não foi fácil. Recusada por muitos como hermética, ilegível, a obra é um desafio denso num tempo em que os leitores (por falta de tempo?) elegem mais facilmente leituras instantâneas, sem nada de novo, fáceis de serem digeridas/consumidas e pronto. Alguns textos de Hilda Hilst não dão sossego, pelo contrário, fazem com que nos defrontemos com personagens inquietas, com seres consumidos pela paixão da busca. O texto exige atenção redobrada, entrega absoluta do leitor, um envolvimento em profundidade ou, do

contrário, o leitor só passará à margem, não mergulhará nas densas águas que rolam por baixo de suas palavras e que o fazem penetrar nos densos profundos de si mesmo. Eleger Hilda Hilst é uma escolha penosa, árdua mas estimulante. Quem quer o fácil, melhor não abrir o livro "Tu não te moves de ti". Melhor não penetrar na prosa estranha e densa da escritora. Os que não recusam a dificuldade, os que não temem o novo e se entregam à aventura fervorosa de viajar no estranho barco-palavras da escritora, só estes vislumbrarão o fundo de um mar que, ao mesmo tempo, fascina e assusta. O assombro de uma beleza vista pela primeira vez.

Dois cursos foram particularmente importantes para a tessitura deste trabalho:

a) Mulher e Literatura (ministrado pela professora Zahidé Lupinacci Muzart). Neste curso refletimos sobre os textos de várias escritoras brasileiras, além de estudarmos perspectivas teórico-críticas abarcando a literatura escrita por mulheres. E, mais especialmente, em relação a este trabalho, estudamos a novela "A Obscena Senhora D". O tema da busca, da procura e as interrogações sem fim da protagonista são fios condutores, também, da primeira narrativa aqui abordada (TADEU). Ousaria dizer que a Senhora D e o Tadeu são movidos pelo mesmo fogo, pela mesma paixão da busca numa ânsia infinita de compreender.

b) Narrativa Contemporânea (ministrado pela professora Tânia Regina Oliveira Ramos). Onde estudamos a prosa das décadas de sessenta, setenta e oitenta. Também, neste curso, refletimos sobre estratégias e táticas narrativas, a questão do narrador, enfim, reflexões úteis que foram aproveitadas na presente pesquisa.

### 3. ANTECEDENTES E NOTAS DE RODAPÉ

" Quais eram as condições em que viviam as mulheres, perguntei-me; pois a ficção, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, (...) a ficção é como uma teia de aranha, muito levemente presa, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. (...) essas teias não foram tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são obra de seres humanos sofredores e estão ligadas a coisas flagrantemente materiais, como a saúde e o dinheiro e as casas em que moramos." ( 164, p. 56.)

Virginia Woolf afirma (164, p.141) que os grandes textos nascem da liberdade intelectual. E que a liberdade intelectual depende de coisas materiais. Portanto, a poesia, a ficção, a dramaturgia dependem da liberdade intelectual. Por isso, no seu ensaio, a autora dá bastante ênfase ao dinheiro e a um quarto próprio. Uma escritora para lograr uma certa liberdade intelectual teria que - de saída - ter uma renda própria e um teto todo seu. Por isso, também, penso que importa ver os "antecedentes" de um escritor. Creio que a figura(imagem) do pai de Hilda Hilst foi de uma importância decisiva para que ela concretizasse com tamanha determinação o projeto/desejo de se tornar uma grande escritora. Se ele (por falta de saúde) não conseguiu vir a ser o "grande escritor" que "prometia", ela foi além de todas as expectativas dos amigos de juventude. Além do que, como Hilda afirma na Entrevista, o fato de ter recebido determinados bens como herança, foi fundamental para que pudesse se dedicar integralmente à tarefa de escrever, sem ter que se preocupar, por exemplo, com um trabalho desgastante de oito horas diárias para prover as suas necessidades.

"E havia tempo e tem que haver tempo pra você ficar olhando as coisas. Às vezes as pessoas pensam que você não tá fazendo nada, não é?

Mas você então fica andando, olhando e aí é que você vai absorvendo vida, memória e tudo mais e podendo dizer/expressar. E pra isso eu tinha que ter dinheiro também. Então, graças a Deus, eu tive a herança da minha mãe, do meu pai. Ela me deu um pedaço de terra, eu construí a casa. Depois, meu pai também me deixou alguma coisa. E eu tive tempo, não precisei me preocupar com essas coisas todas práticas da vida. Muito tempo pra poder pensar e trabalhar." Entrevista

### **O pai: poeta futurista**

O pai de Hilda Hilst se chamava Apolônio de Almeida Prado Hilst. Nasceu em 1896 e morreu em 1966. Foi fazendeiro em Jaú, pequena cidade distante 320 quilômetros da capital paulista. Na fazenda "Olho da Itapul", ele cultivava duzentos mil pés de café. Seus contemporâneos o consideravam um fino intelectual do mato, filho de um francês de Lille (Eduardo Dubayelle Hilst) casado com brasileira (Maria do Carmo Ferraz de Almeida Prado). O registro da época ainda enfatizava "alguém mais interessado na poesia que no café", característica que lhe custou caro na quebradeira de 1929.

É impossível rastrear a sua produção crítica/ensaística, sabe-se que ele publicou nos anos vinte no jornal "O Imparcial" de Jaú, uma vez que os jornais não foram guardados em arquivo algum da cidade. Restaram os cadernos (foram conservados quatro cadernos manuscritos, atualmente estão com Hilda Hilst) que, para Eustáquio Gomes(98), constituem prova inequívoca de seu engajamento solitário na causa do futurismo a partir de 1921, talvez antes. Segundo o depoimento de José Sampaio César e Henrique Pacheco de Almeida Prado (98), contemporâneos de Apolônio Hilst em Jaú, este fizera alto investimento imobiliário à véspera do crack



da bolsa de valores de Nova York em 1929, sofrendo enorme revés financeiro. O fato, aliado a problemas de caráter familiar, teria contribuído para o seu gradativo enlouquecimento a partir de 1933. O autor conclui assim: "a sorte troçou da província cafeeira concedendo uma vida longa a Apolônio Hilst e nenhuma chance de ele vir a produzir, na madurez, a obra que dele se esperava. Passada a turbulência futurista, esfriado o entusiasmo da campanha, ele continuou entretanto em sintonia com o movimento. Em 1928, vemo-lo encomendando a Raul Bopp uma coleção completa da "Revista de Antropofagia", porque desejava manter-se ao corrente dos novos direcionamentos da renovação estética. Cinco anos mais tarde escrevia-lhe um certo Nóbrega da Siqueira lamentando sua decisão de continuar "completamente isolado quando poderia, em São Paulo, ocupar um lugar de destaque nas letras". Num de seus últimos textos, como a querer confirmar a "visão ampla das coisas" que lhe atribuíra Nóbrega nessa carta, Apolônio apostrofava que "a poesia modernista entre os seus postulados mais evidentes de renovação colocou a plena aceitação da vida", uma "atitude básica da qual todas as outras eram o corolário, e só isto bastava para revolucionar toda a poética ou pelo menos era suficiente para fazê-la o contrário do que até então tinha sido". Isto implicava reconhecer nos poetas à antiga características de "seres de pouca saúde", cuja sensibilidade não era capaz de recolher "as ressonâncias do nosso século e cujos nervos não escoram a trepidação da hora presente". Buscava ele exorcizar, com essas palavras, suas próprias e graves perturbações originárias do crack econômico de 1929 e de um casamento infeliz? Tais seriam os vetores de sua tragédia daí por diante. Apolônio viveu 70 anos (morreu em 1966), metade dos quais deambulando por sanatórios do interior do estado. Jamais se recuperou. Desde a sua primeira internação, em 1934, nada mais produziu. E o que havia produzido até então não chegou a ser coligido em livro." (98,p.133)

Ele costumava usar o pseudônimo "Luís Bruma". Numa crônica de jornal(Gazeta) é descrito como um "ser vibrátil e superexcitado". Nada melhor, em se tratando de um poeta, quando se tenta esboçar um pequenino retrato, do que deixar que ele mesmo fale em versos:

"Os ciganos do meu sangue pedem novos cenários...  
 Querem outras terras, outras gentes,  
 inéditas mulheres...  
 Os ciganos do meu sangue são século vintel

Preferem o azul ao verde  
 e estrelas para as suas barganhas...  
 São malucos e exigentes  
 e sutis nas suas artimanhas...  
 Ciganos de requinte,  
 boêmios interplanetários.  
 Suas barracas são feitas de azul  
 e suas camas de nuvens...  
 Não andam, voam. São século vintel  
 Malabaristas ou gênios na vasta barraca à luz das estrelas,  
 fazem prodígios elásticos  
 nos saltos mortais dos looping the loops...  
 Os ciganos do meu sangue pedem novos cenários...  
 Outras terras, outras gentes,  
 inéditas mulheres para inéditos calvários...  
 Os ciganos do meu sangue são século vintel!" (98, p.122/123)

O poema acima encontra-se no Cademo III, vale a pena lembrar que o mesmo é contemporâneo das primeiras produções modernistas de São Paulo. Quanto aos "cademos manuscritos": o primeiro deles é de 1920, o segundo é contemporâneo da Semana de Arte Moderna e o terceiro e o quarto lhe são imediatamente posteriores.(98, p. 141)

A importância do pai sempre foi enfatizada nos depoimentos e entrevistas da autora. Num depoimento a Léo Gilson Ribeiro, Hilda Hilst afirma: "Meu pai, Apolônio Prado Hilst, era poeta e ensaísta, assinava com o pseudônimo de Luis Bruma, foi uma das primeiras pessoas a falar em cooperativismo no Brasil, era filho de um francês de Lille que se casou com uma fazendeira paulista da família Almeida Prado. Meu pai, nos escritos que minha mãe guardou dele e me deu para ler, se interrogou sobre o que aconteceria à alma na loucura. E, tragicamente, mais tarde, submergiu na loucura. Escrever é então para mim sentir meu pai em meu coração, me ensinando a pensar com o coração como ele fazia, ou a ter emoções com lucidez.(...) Afeto, saudade, coração, mente, compaixão, busca, terror, pessimismo e, paradoxalmente, quem sabe, a esperança de chegar um dia a ter esperança - isso é a literatura que eu escrevo e como

eu acho que ela é para ficções vividas em todos esses níveis. Tudo envolto pela pátria (ou melodia?) da saudade de meu pai." HH

"O meu pai, por exemplo, eu que me digo sempre uma edipiana, era um homem muito secreto - não gargalhava, ele sorria; não batia papos, escrevia cartas para as pessoas; era muito fechado. E eu sempre persegui sua imagem em outros homens: fosse sua loucura; ou, de repente, suas mãos; um jeito de andar...(...) Eles (seu pai e sua mãe) se separaram quase imediatamente depois que nasci, por pressão da minha avó paterna, Maria do Carmo Ferraz de Almeida Prado. Ela odiava essa relação. Meu pai, que sempre foi apaixonado e poeta, era apaixonadíssimo por minha mãe. Infeliz, ele começou a ficar doente e, depois, louco mesmo." (41)

"O meu pai era um poeta e era um homem muito inteligente. Ele ficou louco muito jovem, com trinta e poucos anos. Ele tem uma frase que sempre me impressionou muito, ele dizia assim: "a perfeição é a morte. Não será essa, talvez, a maior certeza da nossa imortalidade?" (Entrevista)

### **O legado da mãe: a dicção portuguesa**

"Eu gosto tanto da língua portuguesa. Você sabe que tem uma coisa também estranha, toda vez que eu vou escrever, se é um texto poético, eu tenho que falar tudo com sotaque português, olha que esquisito! Então, por exemplo, quando eu comecei a escrever "Matamoras", todas as frases eram pensadas e escritas em português (de Portugal), por isso que eu acho assim que é misterioso." (Entrevista)

"Acho que a gente tá rodeado assim de mistério, eu sou muito ligada às coisas do invisível também. Eu acho que você não vê mas há influências incríveis que você não sabe destrinchar, nem decodificar porque eu tenho a impressão que tudo isso de eu ter tido a mãe portuguesa, avós portugueses que eu nem conheci mas que tudo isso me afetou profundamente e que eu carrego isso tudo na minha alma mesmo(...) Se não não teria sabido escrever assim tanto de um lugar e de momentos e atos assim, onde eu nunca estive." (Entrevista)

**A Mãe :** "Uma mulher encantadora, pequena, morena, uns dentes lindos, cara de portuguesa, olhos impressionantes. Mas ela teve decepções amorosas importantes e foi ficando amarga. Graças a Deus, já com 50 anos." (41)

"Vem também outra coisa estranha comigo, vem um sotaque português; minha mãe era portuguesa. Eu nunca consigo terminar um poema se eu não leio ele inteiro com sotaque português.(...) A Lygia (Fagundes Telles) sempre me perguntou porque eu tinha esse sotaque. Certamente por minha mãe ser portuguesa eu, de alguma forma, peguei. Esse Hilst é do meu avô que deve ter ascendência eslava. Então acontecem esses mistérios." (46)

Vale lembrar que Hilda foi muito amiga do poeta português Carlos Maria de Araújo (a quem dedicou a série de poemas "Pequenos Funerais Cantantes" 1967), poderia supor que - também - deste convívio fluíria alguma influência para a dicção portuguesa em alguns dos seus textos. Além disso, somar-se-ia a leitura de outros escritores portugueses. Dentre eles, Fernando Pessoa, um dos poetas preferidos da autora.

**Poeta, ficcionista e dramaturga:** Hilda Hilst nasceu em 21 de abril (sob o signo de touro/ascendente capricórnio) de 1930 em Jaú, São Paulo. Passou a infância e o início da adolescência como interna do Colégio Santa Marcelina. Depois, cursou o clássico na Escola Mackenzie e Direito na Universidade de São Paulo. Nessa época, publicou o primeiro livro, "Presságio" (1950), a que se seguiram vários outros de poesia (ver Bibliografia). Ganhou o prêmio Anchieta por sua peça teatral "O Verdugo", uma das oito que escreveu entre 1967 e 1969 e que, ainda, permanecem inéditas, algumas tendo sido montadas por grupos amadores e pela Escola de Arte Dramática da USP nos anos 70. Além do prêmio Anchieta, a autora recebeu o Prêmio Pen para "Sete Cantos do Poeta para o Anjo" (1962), Melhor Livro do Ano da Associação Paulista dos Críticos de Arte para "Ficções" (1977), Grande Prêmio da Crítica para o Conjunto da Obra da Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 1981, Prêmio Jabuti (Câmara Brasileira do Livro) para a obra "Cantares de Perda e Predileção" (1984) e Prêmio Cassiano Ricardo (Clube da Poesia de São Paulo) para a mesma obra, em 1985.

A autora vive, desde 1966, na Casa do Sol (uma chácara nos arredores de Campinas/SP) e faz parte do "Programa do Artista Residente" da UNICAMP. Atualmente, assina uma crônica semanal no jornal "Correio Popular" de Campinas.

**II**  
**SENDAS DA SEDUÇÃO TEXTUAL:**  
**EM TORNO DE TRÊS TIGRES.**

"Vereis em cada círculo  
Três dimensões de um todo  
Aparentemente bipartido.

Alfa se refaz. É expansão  
E é cíclico. Ômega se contrai  
Em nova direção. Em essência  
Alimenta-se  
Daquela que é princípio.

Mas sempre é o mesmo Ser  
Num movimento líquido  
De inspiração-expiração.  
Sem finitude ou arbítrio." (7, p.195)

## INTRODUÇÃO

**" mas lá no invisível se sabendo o tigre  
, a cambalhota, a viva cavaliade." (P. 122)**

Após a leitura das três narrativas inseridas no livro "Tu não te moves de ti", o melhor seria ficar em silêncio. Remoendo o alto teor de complexidade e perplexidade que salta do tecido ficcional. Um silêncio cheio de admiração por quem inventou um triângulo-labirinto de difícil penetração mas sedutor, tão sedutor que o leitor-imaginativo desafiado não resiste aos apelos da "musa"(linguagem) e, à semelhança de Teseu, arrisca se perder pelos meandros do desconhecido.

No entanto, humanos que somos, não conseguimos ficar muito tempo sem a ajuda das palavras. Assim, logo fui envolvida por perguntas, tais como: quem fala, quem conta tais narrativas? Vozes com sedução de sereia, de quem são essas vozes? Ao tentar responder as perguntas, entrei outra vez no labirinto e saí de lá com uma possibilidade de resposta. É possível dizer assim: as três narrativas são contadas por três personagens, por três "eus" que se multiplicam e fragmentam-se, ou ainda, três atores que num jogo cênico/dramático vão retirando as máscaras para mostrar outras



máscaras sob a superficial. Este ator/personagem é denominado Tadeu na primeira narrativa, Matamoros na segunda e Axelrod na terceira. No entanto, no lugar desses nomes, por baixo dessas máscaras, poder-se-ia encontrar o rosto vivo de qualquer ser humano. Pois, de certa forma, as três narrações poderiam ser lidas como um ensaio triangular sobre a condição humana.

Meu primeiro olhar às narrativas procurou focar as figuras do narrador. As três novelas são narradas por personagens principais ou protagonistas. A narração se dá na primeira pessoa e, às vezes, na terceira do singular. A primeira narrativa "Tadeu(da razão)" nos é contada através da voz e do ponto de vista de Tadeu (persona masculina). Maria Matamoros (personagem mulher) é quem narra a segunda estória. A terceira narrativa nos chega no tom da voz cindida de Axelrod (máscara masculina). É interessante perceber se há analogias entre as três figuras que narram e (se existirem) as especificidades de cada máscara.

O que caracteriza cada um deles? O que nos conta Tadeu, Matamoros e Axelrod? Perguntas que levam a reconstruir a trama, a delicada e terrível teia de palavras, o fino véu que a um olhar mais penetrante esvoaça e faz entrever os rostos tríplices dos personagens arrebatados por inomináveis paixões, angustiados, cindidos ou atormentados.

Quem sou eu? Quem somos nós? Interrogações, densas dúvidas no vócuo profundo das letras, das entrelinhas.

**"Eu sou o que todos nós somos, eu sou um rosto tripartido à procura de sua primeira identidade." (23, p. 134)**

Não é estranho encontrar uma resposta em outra narrativa de Hilda Hilst. Se as novelas terminam, a busca nunca acaba, jamais termina a procura insaciável de algo que alimenta todas as suas letras como um sopro vital.

**"Escrever é uma compulsão apaixonada. Você tem que dizer, entende? De qualquer maneira. Eu acho que tudo que eu escrevi foi em direção a essa coisa da busca e eu sempre digo que é como se fosse uma nostalgia de alguma coisa que eu perdi." (Entrevista)**

**"Só a percepção grosseira atribui tudo ao objeto, quando tudo está no espírito."**

**Marcel Proust**

Em quase toda a história da ciência e da filosofia, é possível detectar uma predileção pelo sentido do olhar. Como se houvesse uma hierarquia dos sentidos, há um privilegiar pelo que ensina o olhar. Através do olhar atingiu-se as negações, separações e distanciamento. A fenomenologia distinguiu objeto e sujeito da consciência. O olhar metafísico ocidental estrutura-se a partir da cisão sujeito e objeto e expõe a dificuldade de comunicação entre sujeitos que tendem a objetivar-se uns aos outros. Há afinidades entre o olhar seccionador, rotulante e o desejo de apropriação. Para Annie Leclerc, o olhar é um sentido cruel e poderoso, capaz de nos afastar do gozo e da desordem íntima dos corpos exigida pelo prazer.(112, p.140) Se fosse possível, diria que Leonardo, em seu bestiário, ilustra tal proposição:

**"O basilisco é dotado de tanta crueldade que, quando com a sua vista venenosa não pode matar os animais, volta-se para as ervas e para as plantas e fixando nelas o seu olhar as faz secar." (127, p.77-80)**

O fato é que o olhar se tomou ainda mais poderoso na nossa era, uma vez que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. Os seres humanos atuais são predominantemente visuais. Calcula-se que aproximadamente oitenta por cento dos estímulos seriam visuais.

Não sem motivo, as narrativas de Tadeu e Axelrod se passam num tempo mais ou menos atual e os verbos que mais aparecem são olhar e ver. Não sem razão as coisas são muito diferentes em Matamoros. Aqui, não se fala de um Brasil onde cenas de torturas acontecem em lugares escondidos como nas décadas de sessenta e setenta (tal como ocorre em Axelrod), nem de uma empresa e de uma casa inseridas num tempo urbano-industrial (como aparece em Tadeu), mas sim narra-se a vida numa aldeia, num tempo anterior, quando as pessoas ainda tinham relação intensa com a terra.

A leitura predominante na história da filosofia privilegia a relação olhar/ razão. Para grande parte dos filósofos, o olhar é o meio por excelência de se chegar à razão. O olhar também é o sentido que - muito frequentemente - estabelece proporções. Pelo olhar, percebemos as possíveis analogias entre os objetos. Estabelecemos medidas (pequeno/grande), distâncias (perto/longe) etc... Muito embora, outros sentidos importem para estabelecer certas qualidades dos objetos. Assim, o tato é importante para perceber a temperatura (quente/frio).

É interessante observar que Tadeu e Axelrod são personagens com a complexidade do homem moderno. São mais complicados que Maria Matamoros. Personagens cindidos. Tadeu e Axelrod olham muito mais do que tocam. Ora, sendo o olhar um meio usual de estabelecer proporção ou de verificar a sua ausência, não surpreende que o mesmo aflore tanto na narrativa "Axelrod". Mas há diferenças entre o olhar de Tadeu e o de Axelrod. O olhar de Tadeu é ativo, solar, fecundante. Enquanto que o olhar de Axelrod é passivo, abismal. O olho de Tadeu arde por mais vida. Já o de Axelrod vislumbra/pressente a morte. É um olhar mórbido:

"Aguentamo-nos porque a morte está logo ali, aqui se quisermos, morte escura

senhora lambedora de sumos, linguagem do meu sonho."( P. 130).

### **1.Da razão apaixonada ao coração solar**

"E se isso que tanto buscas só existe  
em tua límpida loucura  
- que importa? -  
Exatamente isto  
é o teu diamante mais puro!" (134)

Em "Tadeu(da razão)", o narrador constrói o texto a partir da "ação" do verbo olhar. O verbo olhar se faz muito presente em TADEU (como também em Axelrod). Até mesmo no momento da grande virada na vida, quando Tadeu inverte seu papel, o que o move na direção do ato que lhe exige extrema coragem, não é a paixão por uma mulher, nem o seu amor à poesia mas, sim, a volúpia do olhar. (conforme p.25). Assim, a busca de Tadeu pode ser metaforizada pela procura de uma visão "única", visão síntese de tudo. Em suas palavras:

"Porque deve haver em algum nicho  
uma filtrada visão, um foco apenas, onde  
uma das coisas de tudo o que eu digo se  
sobrepõe a todas, única, viva." (p. 44)

Quando Tadeu define sua vida, de novo explode a importância do olhar: "assim minha vida olho espiralado olhando o mundo" (p.13) Por outro

lado, ele também se sabe olhado, sofrendo a ação do verbo: "muito bem, Rute, esse olho me olhando agora é bem o teu, já sei" (p. 13) No transcorrer da narração, vemos um (vários) Tadeu sôfrego, angustiado, cindido entre ser/aparentar o que Rute/a esposa espera dele: "o empresário eficiente" e o profundo desejo de ser poeta.

"Tadeu se pergunta: Por que, Rute, minha came quis a tua? Mas não é a came que pede alguma coisa, é antes a alma, eu te tocava assombrado de mim, mas não é Rute que vai alimentar o embrião-milagre, vai matá-lo, embrião-poesia-bulbo acetinado, por que a came desejou a tua, se a alma de ti nada sabia? Gostas da aquarela? Eu não te vejo pintor muito menos poeta Bem, mas com o tempo posso chegar a Te vejo tão perfeito na liderança da empresa Sei, mas gostas ao menos um pouco deste traço? olha o título que coloquei aqui quase apagado no canto da aquarela Ah sim... "Rute depois do gozo"... engraçado, nunca me vi assim, te lembraste de outra? nunca tive esse cabelo, nem esse rosto comprido, o oiho tão redondo, não gosto quando me mostras teus desenhos, teus versos, nunca me vejo neles, é como se tu fosses outro cada vez que me mostras esboços, palavras" (p.21)

Entre Tadeu e a esposa(Rute) há gritantes diferenças. Ela representa o mundo superficial, os valores fúteis do cotidiano, o valorizar da aparência. Deseja ter, aparentar. Em oposição, Tadeu deseja SER. No entanto, Tadeu se perde no emaranhado das teias dessa mulher. Perdeu preciosos anos da

existência colado ao corpo de Rute. A narrativa é justamente a história de uma ruptura. A narrativa começa quando Tadeu já não aguenta mais. Quer se soltar dos vazios e da futilidade daquela mulher com quem dormiu tantos anos e não entende por quê. Não vê sentido nisso. Interroga-se e não compreende o outro Tadeu, o que foi capaz de ceder aos desejos e caprichos de Rute, um homem sem forças suficientes para lutar pela verdadeira razão de sua vida: a poesia. Mas, este Tadeu ficou irremediavelmente perdido no passado. O leitmotiv da narrativa é: "Então, Tadeu dispenso o motorista?" Frase recorrente no transcorrer de toda a novela. Palavras-perseguição que machucam a memória do Tadeu tão miseravelmente cindido.

A busca de Tadeu pode ser vista como busca da Palavra. A busca da palavra preenhe de sentido. Ele sente necessidade do olhar filtrar uma única palavra, a sublime visão. Se o personagem Tadeu, inicialmente, se caracteriza pela razão, não é uma simples razão mas sim uma razão apaixonada, toda a narrativa de *Tadeu* se constrói com paradoxos. O próprio Tadeu é paradoxal, se o nosso olhar se detém sobre ele. Passa décadas juntando dinheiro, à frente de uma empresa, é um executivo bem sucedido e de repente nos surpreende quando diz que juntou o dinheiro para aprender a olhar. Para o padrão burguês, é loucura acumular dinheiro/fortuna apenas para aprender a olhar. Tadeu tem consciência de sua singularidade no meio em que vive, não é semelhante aos outros, aos próximos, à esposa, aos (outros) dirigentes da empresa. Aos cinquenta anos, sente-se um homem novo.

O casamento com Rute é outro paradoxo. Rute que abafa os cheiros da vida, que não suporta o apodrecer e o envelhecer da matéria. Contrária à Maria Matamoros, que é sensualíssima, Rute é fria, impoluta, imaculada mas sem alma. As imagens que a acompanham: "crepe branco", "lençóis brancos", denotam que ela é obsedada por assepsia. Não suporta, nem deixa passar os cheiros da vida. Por ela, as janelas estariam sempre vedadas, se pudesse impediria a passagem do tempo. Ela passou incólume no tempo: não cresceu. Por isso, também, as imagens que a acompanham estão no diminutivo: "peitinhos", "falangezinhas". Os diminutivos -

comumente - são usados de forma carinhosa, mas não é o caso deste texto. Aqui, eles vem carregados de decepção, de ironia.

Rute lembrou-me a figura de um cadáver. Para conservar o corpo de um morto usa-se formol. Assim o corpo não deteriora, não apodrece, não exala fortes cheiros. Rute, apesar dos meticulosos cuidados para não envelhecer, (dos cremes, dos banhos, do assombro perante a descoberta de um pêlo no queixo...) significa a morte para Tadeu. Tanto que as imagens associadas à esposa são, entre outras, "jazigo" e "mortalha".

"e à noite era preciso escolher entre o jazigo ao teu lado, tuas tolas caretas, tuas professorais advertências ou enfim o berro da alma de Tadeu, gritando por solidão ou por um outro mundo onde não estivesses ao meu lado" (p.38)

"o olho da noite ocupando o antigo espaço seria certamente mais curioso, coexistência viva é o que veria, não a mortalha estendida sobre a casa, a pobreza das falas" (p.40)

A paralização da morte. Por isso, fica púbere: os "peitinhos", as "falangezinhas"... A "delicadeza" de Rute acaba por provocar enjôo em Tadeu. (E no leitor) Mulher que não cresce, não se faz perguntas, não se questiona, cumpre "magnificamente" o seu papel de esposa de executivo. No entanto, é preciso atentar para o seguinte, as imagens que temos (nós leitores) dessa mulher passam pelo crivo do olhar de Tadeu. Rute não nos fala com voz própria, é Tadeu quem nos fala dela. Tadeu, o único a ter voz direta na narrativa. Se damos crédito ao olhar e às palavras de Tadeu, ela acaba por nos parecer abominável. Tadeu renega o que foi junto à Rute, ele que compactuou com ela trinta anos. A raiva que sente dela não deixa de ser - também - raiva de ter sido o que foi. Raiva de si mesmo. Raiva de não ter sido outro que pudesse escrever: "poesia: minha vida verdadeira."

O que acontece com Tadeu, o que o faz viver esta intensa crise, espécie de *insight* que lhe revela a mediocridade da sua vida até o presente? Pode-se especular, Tadeu com cinquenta anos sentiria a proximidade da morte, atravessaria a "crise dos cinquenta" e questionaria toda a sua vida. Sente necessidade de mudar, de buscar, de nascer outra vez. Qual seria a busca de Tadeu? A busca de Deus? E Rute estaria excluída desta busca - também - porque durante o *insight* ele compreendeu que o verdadeiro casamento é a comunhão com o divino. Com o Infinito. Por possuir sensibilidade de poeta, poderia - talvez - dizer em uníssono com Bandeira: "as almas são incomunicáveis"<sup>\*\*\*</sup>. Só em Deus, no infinito, ele encontraria satisfação.

Então, no transcorrer da narrativa, vemos o personagem passar por uma transformação radical. Do lugar definido (Casa e Empresa) passa para a "Sagrada ubiquidade", a fazer parte do infinito, a estar em qualquer parte, em qualquer lugar indefinido. Quase ao final da narrativa, sente a integração com Deus, com o infinito. Da pretensa "razão" inicial passou para a emoção. No final, consegue o que procura, a visão única, síntese de tudo:

"Tão poucos os que se detêm na raiz, o olhar alagado de vigorosa emoção, estou vivo e é por isso que o peito se desmancha contemplando, o coração é que contempla o mundo e absorve matéria do infinito, eu contemplando sou uma única e solitária visão, (...) sou no infinito, sou em tudo ."( P.46)

---

<sup>\*\*\*</sup> "Se queres sentir a felicidade de amar / esquece a tua alma / A alma é que estraga o amor / só em Deus ela pode encontrar satisfação / Não noutra alma / só em Deus - ou fora do mundo / As almas são incomunicáveis / Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo / Porque os corpos se entendem, mas as almas não." Manuel Bandeira, *Arte de Amar*.



Na narrativa, Tadeu é vinculado ao símbolo "água": primeiro, se amolda ao exterior, ao de fora, aos outros (à Rute, à empresa); depois, num segundo movimento, quase ao final, nada contra a corrente, volta-se para dentro, busca o de dentro: Deus, matriz, infinito. Busca o veio. Passa por uma morte simbólica para, finalmente, entrar na luz, na sagrada ubiquidade; penetra nas coisas, pode entrar no corpo de um outro, por isso o estranho do personagem Meu (Tadeus) da narrativa "Matamoros". A morte simbólica, o novo nascimento faz com que Tadeu passe por uma espécie de iniciação:

"Qualquer simbolismo do novo nascimento tem como base a função transcendente. Como esta função leva a um aumento do grau de consciência reflexa (acrescentando-se os conteúdos anteriormente inconscientes ao estado precedente), este novo estado acarreta em maior grau de percepção, que é simbolizado por um maior grau de luz. Trata-se, portanto, de um estado iluminado, em relação à relativa obscuridade do estado anterior. Em inúmeros casos a luz aparece até mesmo sob a forma de visões." (105, p.514)

A diferença entre ele e Rute se faz também através do olhar. O que o distingue dos outros dirigentes da empresa é um modo de olhar em profundidade. Na verdade, a diferença entre Tadeu e os outros se estabelece principalmente por meio deste sentido. Como se ele possuísse um olhar maldito, como se os outros pressentissem algum perigo no modo como ele olhava as coisas. A receita que seu médico lhe dá vai nesse sentido:

"eu sendo teu médico e teu amigo faço uma sugestão: pare de olhar a vida com esse jeito assombrado, o que é que andas vendo que o pessoal não vê?" (P. 15)

Não há dúvida, há algo no olhar de Tadeu que incomoda as pessoas. Ele vê algo que é incompreensível para os outros. Esta diferença o distancia deles e o torna singular. Tal singularidade pode provocar o prazer da poesia (no traço ou na palavra), mas não exclui a dor da solidão:

"Quando pensavas que víamos juntos as mesmas coisas não era verdade (...) não víamos, teu limite é distante do meu, as descobertas não serão jamais as mesmas, sofro de sufreguidão, vejo através (...) difícil dizer aos outros que estou sofrendo de vida, que nunca mais vou morrer porque me incorporei a vida"(p.16);

"Se eu dissesse a verdade, a minha: uma coisa viva rubra aquosa fez-se aqui dentro Rute, aqui no peito. Sorria. A mão sobre a nuca, ajeitando a fivela nos cabelos: Isso é poesia. Verdade, Rute como se tu visses a vida escorrer sempre através do vidro inútil não querer insistir nas diferenças, diferenciados tu e eu, eu e o outro, eu e a empresa, blocos nítidos e separados"( P. 17)

Se Tadeu busca conectar o infinito por meio da PALAVRA, a frustração que sente junto à Rute se manifesta, também, por essa via. Rute se revelava através da fala e o que Tadeu ou(via), então, era o inverso do que buscava.

"tu parecias rara muito se não falavas"

"como naquela manhã, Rute, no noivado, o passeio de nós dois aos grandes lagos, a flor aquática verde-bojuda, te inclinaste disseste uma das tuas santas banalidades, assim Tadeu qualificava

àquele tempo as tuas frases, eras incapaz"...(p.44/45)

A Empresa e Rute funcionam de modo análogo no que significam para Tadeu: castração, espaço do "não ser", da impossibilidade de ser o que ele realmente desejava. Tanto uma, quanto a outra impediram que aflorasse o poeta que existia dentro dele. Agora, neste *insight*, aos cinquenta anos, ele têm consciência plena do quanto foi oprimido por elas.

"came da empresa é GUILHOT, assim teu escuro nome de engolir - de ilha - guilhotina, rapace isolada assassina da alma de Tadeu, comedora de almas porque atrás de ti há um corpo que sustenta idéias que se dizem políticas, isentas de fraternidade, arrogantes."(p.28)

"Tu não os guardava, Rute, proibia-os de mim porque eu os amava, porque se a poesia se fizesse o meu sangue, a alma de Tadeu solar rejeitaria teus algarismos santos, porque se o poeta em mim amanhecesse no traço ou no verso, Tadeu veria Rute esvaziada e vazia igualmente a Empresa, a Causa." (p.38)

Nas primeiras páginas da narrativa, Tadeu faz referência a um estudo sobre os olhos: "Fovea Centralis" (p.22 - tradução: poço central ) A metáfora "poço" para designar os olhos, implica um olhar em profundidade, um percurso em direção ao "fundo", ao "escuro", ao "oco", para captar o que há além da superfície de um olhar. O que há além da matéria física do olho. E - ainda uma vez - indaga (em relação à Rute) "às vezes parava diante de mim e me olhava como se soubesse do poço". Mas sua conclusão é definitiva e decepcionante: "Olho amarelo vazio me olhava. Era só isso. Ela não sabia do poço." (p.28) A mancha amarela (mácula lutea, p.22) está associada ao olho de Rute. Esse desvão escuro, impossível de ser atravessado por ela, tomou fatal a separação. Entre Tadeu e Rute (e

mesmo entre ele e a Empresa) não se consegue ver uma ponte, mas sim um poço onde se vê refletida a imagem da incomunicabilidade humana.

## 2. A Tigresa Matamoros

"Eu que vivi no vermelho  
porque poeta, e caminhei  
A chama dos caminhos". ( Hilda Hilst)

A primeira edição de *Tu não te moves de ti* é de 1980. A década de oitenta foi bastante marcada por romances/narrativas que sofreram influência das artes visuais (como o cinema). O mundo, na maioria desses romances, é percebido a partir dos olhos. A consciência quase que se reduz ao olhar. Em oposição a esta tendência, o mundo, em *Matamoros*, está centrado nas mãos. A consciência se faz através do tocar. A narradora sabe contar não o que viu mas o que tocou. Sua forma de conhecer o objeto é tateando nele, colando sua mão, seu corpo às coisas, essa proximidade e não a distância e frieza que separam as coisas do olhar. Das três novelas, apenas esta é narrada por persona/mulher. A diferença se faz significativa no modo de narrar. Percebe-se sua voz tanto quanto seu corpo colado às palavras, seu hálito à língua, escrita forjada no fogo das paixões que incendeiam o corpo, o contar dependendo muito mais do sentir, do tocar do que do olhar. Neste aspecto, *Matamoros* se diferencia intensamente das outras duas novelas (*Tadeu* e *Axelrod*). Em *Matamoros*, tudo é narrado através do fluxo de consciência de Maria Matamoros (a filha), envolvendo a retomada do passado no presente. Não existe diálogo, as falas das outras personagens (*Haiága/mãe*, *Tadeus/meu* e a burra *Simeona*) se dão através

da lembrança de Maria. A narrativa inicia com Matamoros menina (8 anos) contando da imprecisão do tempo na percepção da sua memória:

"Cheguei aqui nuns outubros de um ano que não sei" (primeira página)

A narrativa se tece através de uma escrita do corpo, dos sentidos, onde o tato é o sentido por excelência da cognição, da apreensão do mundo. Muito mais importante que o olhar.

"desde sempre tudo toquei, só assim é que conheço o que vejo" (1ª página)

Então, a apreensão do mundo, das coisas se dá à Matamoros através do toque. A importância do tocar é fundamental para caracterizar esta personagem/narradora, tanto que - nas primeiras duas páginas - o verbo (tocar) se repete quatorze vezes. Se o sentido do tato, em Matamoros, é muito mais importante que o olhar, o verbo sentir destrona o verbo pensar. Parodiando o filósofo(Descartes), ela diria: SINTO, logo existo.

A imprecisão do tempo instiga o leitor à elaboração de algumas dúvidas: quando acontece o que é narrado? Quando tais ações, tais relações se deram? A novela *Matamoros* não revela inteiramente este mistério. No entanto, há uma chave para a questão do tempo(em Matamoros) na primeira narrativa *Tadeu*, quando, em poucas linhas, se faz referência breve à personagem.

"Heredera às tardes se assemelha à Maria Matamoros falecida (...) verdade é que apunhalou-se, enterrou no meio das pernas aquela faca e para que repetir coisas de antes? e por que não, Alado? não nos basta o segredo que temos no porão? e tudo isso da Matamoros foi nos tempos antigos" (p. 42 e 43, o grifo é meu)

Sim, nos tempos antigos. Quando as pessoas tinham relação intensa com a terra, a água, o sol, com os elementos da natureza. Um mundo agrário, onde os seres se moviam a pé ou em jumentos. Onde era possível ao homem(Tadeus/Meu) ganhar a vida cuidando de cabras e carneiros, pastor de profissão. Maria e Haiága (filha e mãe) cuidavam da casa, passavam o tempo fazendo pães e cultivando a terra. Porém, nunca um

paraíso agrário. Nunca um mundo-modelo, um mundo perfeito. De chofre, entramos numa narrativa transgressora (57) que, logo nas primeiras páginas, fala - de forma audaz e sumarenta - da vida sexual de uma menina de oito anos (Maria Matamoros) que se comprazia em tocar e ser tocada pelos meninos da aldeia. Os temas-tabus abordados não param aí. Quando o homem, o estrangeiro chega à aldeia, Maria e ele se encontram e um amor fatal os une de imediato. Ele passa a conviver - na casa - com Maria e com Haiága. Um tempo depois, Matamoros experimenta o amargo veneno de suspeitas e ciúmes, estaria o companheiro também deitando com Haiága(a sua mãe)?

Mais comum é a mãe sentir ciúmes e inveja da filha. A complexidade da relação mãe/filha transparece no texto.

"Sotumos estes fios que nos ligam ao maternal umbigo, sofridos estes fios, tensos agudos, o caminhar difícil sobre eles porque os pensamos quase sempre como lisos, que a palma dos pés de tocá-los sem ferir-se, que neles caminharemos deslizando, pois não sois fios da nossa própria carne? Pesados fios penugentos é o que são, caroços espinhudos ponta a ponta, a mãe se vê a si mesma envelhecida quando a filha se vê desabrochada, medem-se as duas como lagartas, uma se dizendo de sabedoria, de caldo grosso e aromado, e a outra passarinha exibindo plumas ofuscantes plumas novinhas e pernas apressadas prontas para se abrirem e que se veja o fundo desejado, mãe e filha tormento sempre e muita solidão, e espadas, gumes o tempo inteiro se batendo" (p.73/74)

Paradoxalmente (ou não?) é Maria(a filha) quem sofre até nas vísceras, nas entranhas, o intenso ciúme da mãe. Quase ao final da

narrativa, o personagem Tadeus se metamorfoseia. De companheiro de Maria, se transforma em Pai, a figura do pai devoradora (o incesto é um dos temas recorrentes em Hilda Hilst, ver por exemplo: "A Obscena Senhora D", "Cartas de um Sedutor" e "O Cademo Rosa de Lori Lamby") atrai Maria e o desejo se cumpre com volúpia incestuosa.

Assim que li *O Visitante* (ver anexo 1), denominada por Hilda Hilst de "pequena peça poética" percebi que havia muitas semelhanças com *Matamoros (da fantasia)*. Em ambos os textos ocorre um triângulo em trama que envolve mãe e filha. Trama muitíssimo familiar mas no seio da trindade de repente saltam tigres, feras soltas. Na peça *O Visitante* o triângulo é formado por Ana (a mãe), Maria (a filha) e o marido desta última. Em *Matamoros*, Haiága(a mãe), Maria Matamoros(a filha) e o companheiro desta (Meu ou Tadeus) formam um triângulo. Como vimos, em ambos os textos os triângulos são formados por mãe e filha. As semelhanças não param aí. Certas características da personagem filha(em ambos os textos denominada Maria) permanecem na peça e na ficção. O mesmo ocorre com a personagem mãe e o companheiro ou marido de Maria. Muitos fatos e (des) afetos entrelaçam a narrativa *Matamoros* e a peça *O Visitante*. A possível gravidez da mãe, os ciúmes intensos da filha, atitudes maternas, desconfiança, etc. O gosto pelos pães é partilhado pelas duas Marias. Assim, como o ciúme excessivo e a desconfiança perante suas respectivas mães. Se em *O Visitante*, as falas que põem em evidência os conflitos contundentes entre mãe e filha são breves e sucintas; não se pode dizer o mesmo de *Matamoros*, onde a pena arranca das profundezas verdades sombrias que são - muitas vezes - encobertas numa tal relação. Nada de meias-palavras. Nada de vestir com seda as rainhas nuas. Ciúme, inveja, as "vergonhas" sem véus. Sem seda. Os sentimentos "feios", negativos explodem a trama e um triângulo trágico se sobrepõe à família. O desfecho das histórias é singularíssimo. Cada uma termina de forma diferente. Na peça de teatro, apesar da quase evidência, Maria acaba acreditando na "inocência"(ou fingindo acreditar) da mãe. E se reconcilia com o marido. Em *Matamoros*, o companheiro (Meu) de Maria se transforma no Pai e ela acaba deitando com ele, se vingando(?) assim da própria mãe. A mãe que - de início - seria a traidora passa a ser a tralda. O personagem Meu, o homem de *Matamoros* é um personagem muitíssimo singular. Um

personagem-metamorfose. "Criado" pelo Tadeu (da primeira narrativa), ele não seria um homem de carne e osso. Conforme nos explica Simeona: "não é homem de carne, é pensamento-corpo sonhado por um homem de outras terras." (p.77) . E - no final - se metamorfoseia em pai de Maria.

No transcorrer da narrativa, Matamoros se refere a si mesma, sempre associada ao elemento terra, enquanto que se refere ao homem(Companheiro/Meu/Tadeus), associando-o ao elemento água. Vejamos alguns exemplos:

"amei de maneira escura porque pertenço à terra"(p.53)

"eu que me soube sempre parda e pesada como a pele da terra"(p.56)

"Como se tivesse o corpo de um rio, um patear de águas engulindo a terra, subindo montes e enchendo os buracos com seu corpo borbulhoso de cascata, assim me parecia esse homem que eu tinha"(p.72)

"Verme no poço infinito que é o corpo de Meu" (p.87)

Água e terra se completando. É curioso observar que o Tadeu(personagem narrador da primeira narrativa e, supostamente, conforme Simeona explica, o criador de Tadeus) também está associado ao elemento água. (Lembro-me, aqui, do que falou Hilda Hilst na entrevista: "Na verdade, eu acho que o Tadeu e a Matamoros se pertenciam")

As significações simbólicas da água podem ser simplificadas a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência. É bom lembrar que Tadeu, aos cinquenta anos, sente-se um homem novo. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica(Tadeu morre para a vida que levou com Rute e a empresa até então), é retomar às origens(ao Verbo, à Poesia), carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele



beber uma força nova. Lembramos que a água é instrumento da purificação ritual. A água faz aceder a um outro estado: o do homem novo."Essa rejeição do homem velho, essa morte de um momento da história, é comparável a um dilúvio, porque este simboliza uma desapareição, uma destruição: uma era se aniquila, (a vivida com Rute e a empresa) outra surge, com mais luz, em que Tadeu "é no infinito, é em tudo". (82)

A começar pela epígrafe, (Paixão. Só dela cresce/o fôlego de um rumo.) entramos num texto que trata das paixões, dos sentimentos intensos, em tumulto, muitas vezes, sem nome. São riquíssimas as imagens construídas a partir de um signo, a cor vermelha, as paixões - geralmente - associadas ao vermelho. Um poema sobre o vermelho revela a simbologia decorrente deste signo e as associações que ele pode suscitar.

### "O VERMELHO

e as ressonâncias

do vermelho

em minha língua

digo:

Boca, beijo, sangue.

Rearticulo assim

uma paixão vermelha, louca, à mingua

à margem de mim, longínqua

suspensa sobre a minha vida ascética

como ardente lua cheia.

(Desato-me)

Romântica, despudorada, lírica

e digo: "Paixão Vermelha"

Ouso o kitch, eficaz e imbatível,

Perco a linha, saio do tom,

E me lambuzo, impunemente,

No clichê terrível

que me trai e me incendeia.

(Dano-me de rímel e batom)

Cometo excessos com o vermelho,

**Voraz:**

Rosa aberta, vinho tinto, rubra tarde.  
(Coleciono palavras vermelhas,  
velhas palavras,  
como se fossem cartões postais.)

**Digo:**

Trágicos restos da festa,  
Fragmentos do primeiro susto.  
Recolho por aí, distraída  
pedaços da luz do sol  
Em exata concentração.  
Retenho na retina  
O signo justo, perfeito, eterno  
Do que, em si, sempre será  
fugaz

Digo: um cravo incandescente,  
esquecido  
sobre a placidez imensa  
do piano.  
Uma canção de amor,  
Faz muito tempo  
Adeus,  
Nunca mais." \*

O vermelho também é o signo evocado para sugerir a intensidade da paixão sofrida por Maria Matamoros. Ela diz que morreria "amplidões de vezes" para voltar à tarde rara, em que foi tomada de "paixão", de "sentires sem nome"(p.59)

A paixão, o vermelho, não raro formam uma trilogia com a palavra sangue. Pois, é sangue o que Simeona prevê numa casa da aldeia(p.75). Mais adiante, se verá que a casa é a mesma em que moram Matamoros, Haiága e Tadeus. Simeona que diz: "me vem de ti umas emanações vermelhonas, cor de crista de um galo que eu tive, pimentões de uma terra púrpura, te mordes de ciúme de quem?"(p.77)

---

\* Poema de Annabel Albermaz.

As paixões amorosas, os belos sentimentos (o estar apaixonada por alguém) e os sentimentos nem tão belos, como o ciúme, a raiva, todos são indistintamente pintados com vermelho. O vermelho que sobe ao rosto, quando o coração bate mais depressa, pode ser provocado pela visão gozosa do bem-amado ou por cenas dolorosas (como as vividas por Maria Matamoros) de ciúme e raiva. Enfim, sendo paixão, tudo se cobre com vermelho

O curso histórico da palavra "paixão", conforme nos explica Benedito Nunes (74), atesta a perda da riqueza cumulativa dos significados distintos e correlatos que se constelaram no termo grego *pathos*, do qual se originou. Filosoficamente, a avaliação do conceito respectivo - passividade do sujeito, experiência infligida, sofrida, dominadora, irracional - por oposição a *logos* ou a *phronesis*, que significam pensamento lúcido e conduta esclarecida; variou da posição problematizante dos filósofos gregos da época clássica - Sócrates, Platão e Aristóteles - à posição negativa dos filósofos estoicos e de seus descendentes no início da época moderna, Descartes e Espinosa. (74, p.270)

Os gregos viam na experiência de uma paixão, algo de misterioso e assustador, a experiência de uma força que está dentro do ser humano, que o possui em lugar de ser por ele possuída. A própria palavra *pathos* o testemunha; do mesmo modo que seu equivalente latino *passio*, significa aquilo que acontece a um ser humano, aquilo de que ele é vítima passiva.

O Romantismo liberaria o fundo noturno, instintivo, da subjetividade; liberaria o entusiasmo poético e o arrebatamento amoroso. Emergiu com ele o novo *pathos* de uma sensibilidade conflitiva; por trás das paixões da alma como que se desvendaria a alma das paixões: "a Sehnsucht dos românticos alemães, a aspiração do infinito, sentimento do sentimento e desejo do desejo - tônica passional da inquietude romântica, sofrida e insaciável, que Kierkegaard qualificou de "perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece". Considerado sob esse ângulo, romântico é sinônimo de ilusão: a ilusão - apontada por René Girard - do desejo espontâneo e da subjetividade quase divina, em sua autonomia, que a criação romanesca supera. Como forma de vida fictícia, possibilitando o confronto do Eu consigo mesmo e com os outros, o romance, além da dependência inter-

subjetiva e social do desejo, além da formação imaginativa das paixões, sobretudo da paixão amorosa, cristalizada pela imitação e pela vaidade, segundo Stendhal, e não imune à transferência dos interesses sociais, além da metamorfose das paixões, o romance exporia o jogo das forças afetivas contrárias, que vulneram a autonomia do sujeito centrada no Eu. A crítica da ilusão romântica - ilusão que não compromete a essência do romantismo - alerta-nos contra a postura ingênua que reclama da literatura o puro espelhamento das paixões. Qualquer que seja o grau de expressão literária por elas alcançado - o grito, o gesto arrebatado, o surto emocional - , a paixão expressa já é a paixão passada, arrefecida, recordada, medida, distanciada. ( 74, p. 273)

Tal distanciamento - também - é compartilhado pela visão que Hilda Hilst tem das emoções expressas na literatura:

" Porque se você quer realmente passar alguma coisa pro outro, você tem que passar ao nível da emoção, só que é uma emoção que já tá distanciada da primeira comoção sua, não é você tocar , por exemplo, alguém que você ama pela primeira vez e escrever porque aí só sai bobagem, né? É você conseguir que tudo fique profundamente dentro de você e depois você traduzir aquilo, depois de muito tempo." ( Entrevista)

A autora admirava o escritor grego Nikos Kazantzakis. Tal como a obra deste escritor, os textos de Hilda Hilst - muitas vezes - são perpassados pela tensão da busca de um Deus capaz de transcender todas as misérias humanas. Essa busca não raro é acompanhada de intensa inquietação. O caminho é áspero, pródigo de desvãos obscuros e dúvidas tormentosas. Deus não é simplesmente visto como a suprema bondade ou algo que o valha. É difícil entender os seus desígnios. Por isso, ouvimos a voz da personagem Simeona (de Matamoros) descrever Deus como o "grande louco lá de cima". E Matamoros, tentando alcançá-lo em meio à lancinante dor, dirige-lhe palavras que não escondem a perplexidade diante de um tal

criador. Apesar da extensão do trecho, penso que é "forçoso" citá-lo para ilustrar o quão peculiar é a "visão" de Deus no universo de palavras da escritora.

"Então larguei as ramas e as pitangas e fulva me agachei raspando o chão, atirei-lhes punhados de terra e chorei alagada, muito, tanto como se fosse entregar a alma ao Soberano, deixei que as duas vaconas se afastassem para que eu sozinha pudesse gritar meu nome e meu recado alto, assim, aos ouvidos de Deus, gritei rouquenha: sou eu, Santíssimo, Maria Matamoros, mulher a quem tu colocaste a beleza ao colo, não para que fosse essa beleza gozada por Maria mas que fosse Maria de tal maneira invejada que essa beleza-homem que à Maria foi dada, de inveja tamanha, do colo lhe escaparia, sou eu, Santíssimo, a quem tu deste a mãe Haiága, mãe de início e pesada como todas as mães e a quem na tua loucura transformaste numa rainha clara esquecida da filha, eu, esquecida de todos por mim mesma, mas lembrada pelo que a cada noite me vem à cama, à casa, lembrada apenas porque a beleza-homem me pertence, porque se deita comigo e me beija e no instante em que se deita sei-o por todas beijado, antes da Burra me dizer já eu o sabia, sentia-o, Santíssimo, sinto agulhas na pele quando sou olhada pelas cadelas-mulheres, ainda quando todas se detém mais em Haiága, no fundo de si mesmas sabem que exaltando Haiága ferem-me a mim, e por que, te pergunto, Soberano, por

que justamente a mim que nada desejava, é que foi dado uma cópia de ti? verdade que a beleza ou o que Matamoros pensava que assim se chamasse me vinha às vezes à cabeça numa imagem esfumada, quando nas noites nenhum homem havia, Matamoros deitava-se, as pernas separadas, as mãos em concha lá no escuro da fome, e sonhava uma cara, alguém, e nessa construção de cara muito me demorava, um ovalado de face, umas sombras pinceladas de um pequeno azul no debaixo dos olhos, estava assim cansada essa cara de tanto amor por mim, ia aos poucos construindo-lhe a boca, mas nunca consegui um profundo perfeito, depois a mão agora esticada se apressava e Matamoros a essa cara imperfeita acrescentava um corpo, que dificultoso exercício, Soberano, esse de gozar contente partindo apenas de uma idéia confusa que nos vem à mente, então muitas vezes pensei que tu, condolido das minhas noites sem ninguém, um dia sim o presente de um homem bom e forte, mas nunca imaginei que um sol com o frescor da lua sobre mim se corporificasse, ousei nunca, Santíssimo, imaginar o homem que me deste, nem dessa qualidade de beleza eu suspeitava, então por que, se não ousei pensá-la por que ma ofertaste? Tão separada me vejo do divino, tão separada porque se fosse bondoso o lá de cima sei que não me daria contento e espinho num apenas momento, te vejo agora, Soberano, com a loucura pequena das crianças que roubam de

repente o pássaro ao ninho só para ver o que sente o pequenino, não te vejo com a loucura de fogo com que a Burra te vê, te vejo castigando mesquinho uma sem importância como eu, uma Maria de nada que nem sabia que a Beleza falava, sorria, e nem sonhava possuí-la, apenas tinha encantos no imaginá-la mas nem tanto, será que te ofendi não pensando como podia ser a Beleza perfeita se viesse de ti? E por que viria de ti para mim um presente de carne quando se sabe e se diz que tu presenteias ao revés, quero dizer que se sabe e se diz que tu dás a fome a quem sofre de gula, dás a ferida na carne a quem cuida do corpo, amorteces a língua daquele que tem prazer na fala, e que assim te parece certo esse fazer para fortalecer-lhes a alma, então por que para mim um adequado presente? presente bom no entender de um pai mas não de Deus, presente que me fez tão feliz porque era justamente um homem-maravilha que me contentaria, então me deste, e ao mesmo tempo uma cinta de couro estrangulando-me a alma, de corpo e presença lá em casa o teu presente, e também o pensamento obsceno de todas na minha casa? E por que não pensaste um monumento de carne fincado numa rua da aldeia? Todas se contentariam e de ninguém seria um homem vindo de ti e plantado numa rua, e quieto e de soturnice, e de dureza de sexo desde o nascer do sol até o sumir da lua. Santíssimo, te falo desse modo porque a humana cabeça tão pequena não compreende loucura

agigantada, me vem um outro pensar quando em ti penso, que nós os daqui imaginamos tua vontade se intrometendo no decorrer dos nossos dias mas que pensar assim é pensar longe da verdade, que passeias entre nós por acaso como nós mesmos passeamos num atalho e sem querer machucamos as formigas e muito distraídos muitas vezes arrancamos uma pequena planta ou plantamos outra, um fruto mastigamos e outro esquecido apodrece lá mesmo onde cresceu, junto ao seu ramo, destinos muito distanciados de nós mesmos no entanto tão ligados porque movemos braços e pernas, porque nos deu vontade de andar por ali e tocar e mexer e meter um fruto à boca, o mais próximo da nossa mão que está colada ao braço e que coitada não sabe do pensamento de frutos e de plantas, me vem esse pensar, que tu andas por aqui nuns enormes passeios, e o que tu pensas andando, num instante se corporifica e fica por ali no lugar onde a coisa pensaste, deves ter um punhado muito agitado de idéias na cabeça, por isso quem sabe Meu se fez presente lá perto do lago onde eu estava, Meu pode ter vindo quem sabe da tua cabeça mas nunca me sonhaste companheira de um resíduo da tua santidade, pois pode ser, tudo pode ser pois que não sei de nada" (p. 89,90,91 e 92)



Nikos Kazantzakis usa como epígrafe do livro *Os Irmãos Inimigos* palavras de Sidna Ali (místico muçulmano do século IX) que iluminam o teor de espanto e perplexidade diante de tal Deus:

"Deus diz:

Quem me procura, encontra.  
 Quem me encontra, conhece.  
 Quem me conhece, ama.  
 Quem me ama, é amado por mim.  
 Quem é amado por mim, é destruído."

Na obra de Kazantzakis, há sinais da sua inquieta trajetória espiritual. Penso que Hilda Hilst se identificou mais com o exercício da procura do que com o estilo literário do autor. Em todo caso, é inegável que ambos foram consumidos (e Hilda ainda o é) pelo mesmo fogo: a paixão da busca.

Uma das características do estilo hilstiano é a construção a partir de paradoxos. O texto oscila de um polo ao polo, aparentemente, oposto. Assim, dá-se a tessitura da linguagem entre o erudito e o popular. As palavras oscilam do universo sagrado para o profano. Os personagens não raro carregam contradições e perplexidades. Tais como, sentir o desejo de santidade e saber que o homem "deve lembrar-se de si mesmo como um porco".- Nelly Novaes Coelho já observava, num estudo sobre *A Obscena Senhora D* que: "dá-se a fusão entre uma linguagem culta e elaborada (mística e filosófica) com o calão mais vulgar e grosseiro". (34) Para citar um exemplo dessa convivência de linguagens opostas, reportamo-nos à página oitenta e nove, onde as frases: "Os dedos de todos no meio da pombinha", "Um pirulito de carne sempre à boca" e "A perna arreganhada onde até o mico se metia" são seguidas de um fluxo de palavras direcionadas ao divino. Os leitores de Hilda Hilst estão familiarizados com a fusão dos pares de opostos. Popular e erudito, sagrado e profano - no texto

---

\* Hilda Hilst revelou-me gostar muito do jogo de semelhança/inversão das palavras CORPO e PORCO. Ambas aparecem juntas em diversos textos da autora. Note-se que a palavra CORPO compõe-se exatamente com as mesmas letras da palavra PORCO. Formam um anagrama.

- estão fundidos e confundidos. A meu ver, este amálgama é uma das marcas que singularizam o estilo da escritora.

"É muito esquisito como a arte entra na escrita. Refiro-me aos detalhes. *Par exemple*. Em *Miss Brill* escolho não apenas o tamanho de cada frase, mas até o som de cada frase. Escolho o ritmo de cada parágrafo de modo a se ajustar à personagem, de modo a se adaptar a ela naquele dia, naquele exato momento. Depois de escrito, li o conto em voz alta - várias vezes - assim como se executaria de novo uma composição musical - tentando chegar cada vez mais perto da expressão de *Miss Brill* - até encontrar o tom justo. (...) É apenas o método que queria explicar. Muitas vezes me pergunto se outros escritores fazem o mesmo... Se um texto saiu realmente bem, parece-me que não deve haver nenhuma palavra fora do lugar, nem que seja possível eliminar qualquer palavra. Esse é o meu OBJETIVO quando escrevo." (116, p. 22 e 23)

Ao ler a carta de Katherine Mansfield, lembrei - imediatamente - de *Matamoras*, um texto que "saiu realmente bem", nenhuma palavra ficou fora do lugar e é impossível eliminar qualquer palavra sem prejuízo da narrativa como um todo.

Ainda, há que se ressaltar o primor de sonoridade de *Matamoras*. O texto adquire maior expressão numa leitura em voz alta. O sortilégio se completa, como um texto dramático só se realiza quando encenado, as palavras - em *Matamoras* - solicitam o som. A articulação sonora completa o

círculo de expressão deste objeto singularíssimo e belo: um texto com sedução musical.

### 3. O Anel de Chumbo

"Não há nada mais triste do que o grito de um trem no silêncio noturno.

E a queixa de um estranho animal perdido, único sobrevivente de alguma espécie extinta, e que corre, corre, desesperado noite em fora, como para escapar à sua orfandade e solidão de monstro." (Mario Quintana)

O terceiro texto, *Axelrod(da proporção)* revela-nos um personagem complexo, em crise. Paradoxalmente ao Axelrod "ordenado" surgem outros "obscuros" que o desestabilizam, outros que transformam uma simples viagem de trem numa verdadeira descida aos infernos do subconsciente, onde vários fragmentos de eus se degladiam. Axelrod descobre, em si mesmo, a vítima e o verdugo, polaridades opostas, tensões não resolvidas, tudo isso lhe vem misturado às lembranças do pai. Palavras do pai perseguem a sua memória. Rondam-lhe a cabeça como uma maldição: "Tu não te moves de ti" (leimotiv da narrativa)

Axelrod é o percurso de uma viagem de trem. O narrador é um personagem extraordinariamente cindido. Vemos o Axelrod-História, o Axelrod-mosaico, o Axelrod-vítima/verdugo, cacos de um eu em decomposição. Fragmentação de uma identidade em crise que se desintegra na mesma proporção que os estilhaços de imagens captadas pelo olho através da janela vão ficando para trás, se perdem na memória. Do mesmo modo que fragmentos de imagens do presente lhe vem pela janela, flashes de cenas do passado lhe vem à memória. A figura

predominante do passado é o pai. A voz do pai numa perseguição incessante através dos trilhos do trem: "tu não te moves de ti, tu não te moves de ti"... palavras proféticas no mesmo ritmo do trem soturno.

Por fim, antes do trem chegar ao destino, numa parada, Axelrod inquieto, angustiado ao extremo, não aguenta mais (apesar de: "a gente sempre se aguenta. Aguentamo-nos porque a morte está logo ali, aqui se quisermos, morte escura senhora lambedora de sumos, linguagem do meu sonho"(p.130) e estanca a vida, pondo fim à sua Viagem antes do prosseguir do trem.

Em Axelrod, o que se vê é um Eu em crescente processo de desintegração. A desintegração da identidade é um dos motivos que atravessa toda a narrativa. Apesar da palavra "proporção" estar inserida no próprio nome da narrativa, o que se vê no transcorrer da mesma é muito mais o seu contrário. Como se o personagem-narrador sofresse a falta desta qualidade. Percebemos Axelrod em desproporção e desequilíbrio. Há um excesso de intelectualismo, de racionalismo. Há tensão exacerbada entre o dentro e fora, entre o visível e o invisível. Ele que conseguia ver só o visível.

"olhar sonâmbulo no trem a paisagem de fora e ver só o visível, a precisão da cutelada"(p.130)

No trem, ele toma consciência do enorme abismo que separa o "eu" visível do invisível. Como era o Axelrod visível, o Axelrod para o olhar dos outros? O de fora era um ser composto, austero, ordenado. Um intelectual, um professor de História. Mas por baixo dessa máscara, ele sentia emergir a fera.

"atuando como se fosse aquele que apresenta ao público o domador, o palhaço, a moça do cavalo, aquele de gravatoso pretume, o apresentador, mas lá no invisível se sabendo o tigre, a cambalhota, a viva cavaliade"(p.122)

Dos três personagens-narradores, é Axelrod o que mais simboliza a desintegração e a perda de transcendência do homem moderno. O tipo de crise que o personagem atravessa é muitíssimo mais perigosa do que a vivida por Tadeu. Para este último, estavam claras as duas opções, bastava-lhe coragem para seguir o que o seu ser íntimo pedia. Ou permanecer - de forma cômoda e covarde - ao lado de Rute. Mas, para Axelrod, as coisas são muito mais complicadas e complexas. Ele não consegue ver caminhos claros. Como se há muito perdera o fio da meada. Metáfora de um labirinto sem centro, Axelrod acaba por encontrar (não o fio da vida) a misteriosa e "indesejada das gentes"\* : a morte.

A terceira narrativa nos pareceu a mais complexa de todas. E o personagem narrador, Axelrod Silva, um dos mais complicados da ficção de Hilda Hilst. A multiplicidade de máscaras envergadas por Axelrod podem deixar o leitor perplexo e aturdido. Cada página é riquíssima em dados, informações e à medida que lemos entramos em mais um vagão, em mais um obscuro ou claro compartimento deste atormentado "corpo do trem".

A releitura atenta deste texto fez-nos lembrar do conto (admirável e delicioso) "O Espelho" de Machado de Assis. Onde o personagem principal (Jacobina) alega esboçar uma nova teoria da alma humana. Do que trataria esta teoria? Simplificando, Jacobina afirma que cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... A alma exterior adviria da necessidade que o ser humano tem de se espelhar nos outros. Está vinculada às imagens que os outros têm de nós, às máscaras, às armaduras. No conto machadiano, a máscara de "alferes" acaba por absorver toda a consciência do indivíduo, o "alferes" elimina o homem.

"ao tempo em que a consciência do homem se obliterava, a do alferes tomava-se viva e intensa. As dores humanas se eram só isso, mal obtinham uma compaixão

---

\* Palavras do poeta Manuel Bandeira.

apática ou um sorriso de favor." (166, p.31-40)

Após ouvir a confidência da aluna sobre as torturas praticadas no país, Axelrod se pergunta o que teria ele a ver com isso. Um comportamento que surpreende, ainda mais, para um professor de história. Mas, ao mesmo tempo, um comportamento coerente com a sua visão de mundo e da história. Esta, ele via como um amontoado de fatos repetitivos, como uma roda girando sempre ao redor do mesmo eixo. Portanto, impossível interferir em semelhante curso. Tão poderosa era a história, aos olhos de Axelrod, que ele acaba "engolido", sugado por ela. Ambos os personagens (Jacobina e Axelrod) ficam reduzidos a uma máscara apenas. E Axelrod tanto usou a máscara que ela acabou colando-se-lhe ao rosto. Curiosas são as metáforas, as imagens empregadas por ele para representar a história. Ela é vista com atributos de fêmea. Denominada mulher devoradora e terrível.

"como se eu fosse meter com a História, , as pemocas abertas da História, as coxonas cozidas de tão faladas, o vaginão da História, vermelhusco, baboso, e o meu fiapo magro nadando lá por dentro" (p.133)

Assim, a história é comparada à mulher e a visão de mulher que sobressai nesta narrativa não é lisonjeira, pelo contrário, Axelrod vê a mulher de modo extremamente negativo. Assim, o que nos diz da ex-namorada não traz o menor traço de romantismo. Não se encontra doçura nas lembranças mas depreciativos cáusticos suficientes para arrasar a memória da moça.

"E lembro-me apenas de um retrato, morenosa, gordota, minha namorada, uns pezinhos redondos, um olhar espertinho, uma banalidade exemplar, frívolo coraçãozinho, o corpo cheirando a talco ross, uma única pedra de um mosaico

insólito minha namorada e suas caretices, a blusa ajustada aos seios exibidora(...)reduzidas palavras(...)era doce a pobrezinha"(p.131)

E Axelrod, de uma mulher em particular, passa a atacar as mulheres em geral:

"E a outra e seus discursos patetas na minha nuca. cortar a língua às mulheres, ténues, volumosas ou franzinas todas um pouco idiotas, sentientes imprecisas, ronronando imprecisões, afinal que costela foi essa hen ó de Cima, que Sein pretendias hen?" (P. 132)

Adiante se associa o nome "Axelrod Silva" ao macho brasileiro(latino americano). O que implica a possibilidade da seguinte leitura: seria dessa forma - negativa - que o "macho brasileiro" costuma ver a mulher? Tanto Axelrod, quanto Tadeu se queixam da(s) mulher(es). E a queixa, em ambos os casos, passa pela carência(da fêmea) de possuir um discurso inteligente. A mulher associada a uma deficiência de linguagem. Tadeu dizia que Rute era rara "se não falava", qualificava de "banal" a linguagem da esposa. E Axelrod, além de adjetivar como tolos/idiotas os discursos da ex-namorada, "pretende" cortar a língua às mulheres. E nessa visão do homem brasileiro, podemos ver o como a escritora, no seu *métier*, se distancia de seu sexo e pensa e fala como suas personagens, homens ou mulheres, adota todas as máscaras, todas as perspectivas - feminina, masculina - todas. É interessante lembrar, o que falou Hilda Hilst, em entrevista, sobre *A Obscena Senhora D*: "A Senhora D é uma mulher que tem toda a problemática do existir diante de si, do outro, do sexo, da fantasia, da realidade, como uma mulher lúcida, com os pés na terra. Só que uma mulher pensante - e isso parece Irreal para o outro. As pessoas não admitem, não gostam da mulher que pensa." (41)

Para quem reescreveu a estória de "Lázaro, Marta e Maria" (personagens bíblicas) não surpreende as frequentes alusões a passagens bíblicas. Diríamos até que uma das marcas da escritora é dialogar com textos "sagrados", principalmente os de origem judaico-cristã. Como nesta passagem, de "Axelrod":

"se te encontrasse ao lado da figueira dizendo outras palavras, não aquelas, não as amaldiçoadas, abençoando, porque o mais certo era abençoá-la, não era tempo de figos e não dá figos a figueira se não é o seu tempo" (p.128)

O texto alude a estas passagens: A)"De manhã, ao voltar para a cidade, teve fome. E vendo uma figueira à beira do caminho, foi até ela, mas nada encontrou, senão folhas. E disse à figueira: "Nunca mais produzas fruto!" E a figueira secou no mesmo instante." (Mateus, 21,18 e 19)

B) A figueira estéril: "No dia seguinte, quando saíam de Betânia, teve fome. Ao ver, à distância, uma figueira coberta de folhagem, foi ver se acharia algum fruto. Mas nada encontrou senão folhas, pois não era tempo de figos. Dirigindo-se à árvore, disse: "Ninguém jamais coma do teu fruto". (Marcos, 11, 12 a 14)

Segundo Jean Chevalier, Jesus se dirige à figueira, ou seja, à ciência que essa árvore representa. Assim, Jesus também disse a Natanael: "Eu te vi, quando estavas sob a figueira." (João, 1, 48-49) Natanael era um intelectual. (82). Ora, Axelrod também é um intelectual, um professor de história. Alguém que se dedicou à "ciência dos feitos". Alguém com dificuldade de ver além das aparências. Só via o visível. Longe de ter a mente "andrógina"(120), (isto significava iluminar os dados fornecidos pelo intelecto com a luz da intuição) Axelrod padecia de um excesso de intelectualismo, sua mente era unilateral, ele só conseguiu desenvolver um dos aspectos dela: o lado "masculino", racional.

O olhar de Axelrod difere do olhar de Tadeu: registramos em Axelrod um olhar mórbido, abissal, voltado para a morte. O conteúdo inconsciente da psique vem à tona. O reprimido. As palavras do pai se repetem à semelhança de um estribilho numa peça musical, como a história se repete, no entender de Axelrod, como ele mesmo se repetia.



"uma paranóica coerência porque se revia repetindo atos e jamais apreendendo, coerente sim com a História, repetindo sempre." (p. 131)

Tanto o pai, quanto a tia(Haiága) ensinaram a Axelrod a importância de forjar uma armadura. De se proteger com máscaras. Que ele jamais deveria expor sua sensibilidade, suas fraquezas.

"o pai dizia o revés, propondo um envoltório de pontas para matar a aguda maciez"(p.125)

"mas meu filho vai ser um. duro por fora, cozido por dentro/não importa, contanto que não vejam o escavado molengo do de dentro." (p. 126/127)

"movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cizais, seu cogito armado de duros verdolengos, há dez anos Haiága se propôs fazer canteiros, vê, Axel, começo com alcachofras, têm folhas que sabem o que querem, fecham-se sobre o seu ovo, protegem-se, acautelam-se, cuida Axelrod do teu à volta, não te pareças nunca àquele canteiro lá no fundo, um turbilhão amolecido de rosadas dalias, aparência de vida vigorosa mas vai até lá, vai, vamos toca, vê? Molura, caimentos, é como se afundasses a mão na espuma, como se eu mesma me tocasse a vagina."(p.119,120)

O Legado: o que Axelrod transmite aos alunos é que não há nada de novo sobre a terra. Tal visão do mundo se aproxima da enunciação do "Eterno Retorno" de Nietzsche. Bataille comentando sobre Nietzsche, diz que o objeto de sua visão, o que o fez rir e tremer, não era o retorno ( e nem

mesmo o tempo) mas o que o retomo desvendou, *o fundo impossível das coisas* (56). Essa impossibilidade , vejo-a, também presente, nos dizeres do pai de Axelrod, nas palavras que ele legou ao filho: "Tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti". A roda da história - semelhante a um moinho que gira em torno de seu eixo - estaria sempre cuspidando a mesma água. Podemos ler o próprio nome de Axelrod(axel/eixo,rod/roda) como uma metáfora da História. Axelrod se identifica com o corpo do trem (sou este corpo do trem, cinza cascoso,p.119), como se identifica com a História. Assim, podemos ver o trem, onde viaja o personagem Axelrod, como o trem da História.

"se revia repetindo atos e jamais apreendendo, coerente sim com a História, repetindo sempre."(p.131)

O "eterno retorno" e Axelrod: o eterno retomo é o ser do devir. Não se deve, porém, falar em *eterno retorno do devir*, porque um não é o outro. Fórmula excessivamente sumária, paradoxo demasiadamente superficial em que o devir perderia não só a sua riqueza , como também a sua substância. Esse conceito, Nietzsche o buscou na filosofia trágica dos gregos: Diverso da leitura de tempo cronológica, na qual o tempo é representado como um *continuum* ( passado- presente- futuro), o devir é o presente que se escoar nos dois sentidos ( passado - futuro) ao mesmo tempo. É o presente que incapaz de repousar em si - ou seja alcançar um estado de equilíbrio ou proporção, de identidade consigo mesmo ou seja, ainda, fundar-se na eternidade - se furta ora num sentido, ora noutro e, no melhor dos casos - um caso excepcional, sem sombra de dúvida - nos dois sentidos ao mesmo tempo.

Correndo o risco de simplificação, diríamos que , no primeiro momento - escoar-se rumo ao passado, as forças - que no texto *Axelrod* são as imagens de si ou identidade possível que lhe é fornecida por seu pensamento enquanto potência de reconhecimento - são como que possuídas por um devir re-ativo. Axelrod re-age às imagens do passado.

No segundo momento - escoar-se rumo ao futuro, as forças - que agora são a perda de identidade de Axelrod, o choque entre a identidade oriunda do passado e a identidade que lhe seria fornecida pelo *status* do

presente, professor de história, *apolíneo* na máscara de um cientista - tenderiam para um devir ativo, ou seja, ele vê todo o processo pelo qual passou de uma nova perspectiva, ele experimenta o passado como aquilo que o levou a ser o que é. O que, certamente, ele não pode fazer sem descobrir-se desconjuntado, cínico: há, em Axelrod, um ser *dionísio* e uma imagem *apolínea* em total desproporção. Lemos um Axelrod esquizofrênico.

E, finalmente, no terceiro momento - nos dois sentidos ao mesmo tempo - a força toma-se afirmativa e, então, vemos um Axelrod desesperado que, instintivamente, parte em busca de uma identidade impossível, na medida em que aquilo que vem do passado e passa pelo presente, lança-o no futuro. Daí como conciliar a imagem apolínea do professor "revolucionário" no cotidiano subjugado pela dura, absurda realidade da dominação militar? Como conciliar a ordem teórica com as necessidades da ordem prática?

"via-se em ordem, os livros anotados, vermelho-cereja sobre os bolcheviques, pequenas cruces verde verticais amarelas nas brasilidades revolucionárias, sangue nenhum sobre as palmeiras, sangue nenhum à vista, só no cimento dos quadrados, no centro das grades, no escuro das paredes, sangue em segredo, ah disso ele sabia, mas vivo comprido significante na sua austeridade era melhor calar o sangue em segredo, depois que tinha ele a ver com isso? A ver com os homens? Homens num só ritmo, sangue sempre, ambições." ( p. 117)

E Axelrod busca vencer essa primeira cisão, entre a teoria e a prática, por um recuo à sua interioridade, preenchido o vácuo dessa por suas recordações de infância e juventude e a máscara de professor de história acima enunciada e que sabe que nada de novo acontece na história: ela é o *eterno retorno do mesmo*, da ambição humana, da *vontade de poder*, da sanha assassina que já teria acontecido na história e podemos aventar a relação que Axelrod poderia fazer para seus alunos entre a inquisição, os

pogroms da revolução russa, o holocausto nazista e os porões de aeroporto da ditadura militar brasileira, quando responde ao aluno, que se surpreende:

"... nada de novo professor Axelrod Silva? Nada, roda sempre cuspindo a mesma água, axial a história meus queridos, feixes duros partindo de um só eixo, intensíssima ordem, a luz batendo nos feixes e no eixo em diversificadas horas é que vos dá a idéia de que na história nada se repete, oh sim tudo, tudo é um só dente, uma só carne, uma garra grossa, um grossar indecomponível, um ISSO para sempre." ( p. 117)

Em suma, Axelrod só foi capaz de um devir re-ativo ( negador e niilista ).(86, p. 55 ) Talvez, se agisse acabaria como Kadek (personagem da narrativa "Vicioso Kadek" 25), na prisão. Não arriscou-se tanto. No entanto, a morte o colhe, como a Kadek, no fim da narrativa. Seu único devir ativo ( sua única ação ) é o suicídio.

Axelrod - talvez - pudesse dizer como Luís da Silva(um outro Silva atormentado da ficção brasileira): "como certos acontecimentos insignificantes tomam vulto, perturbam a gente. Vamos andando sem nada ver. O mundo é empastado e nevoento". (135,p.13) Nele, há uma relação muito tensa e conflituada entre os poios - aparentemente - opostos. Poderia esboçar mais ou menos assim:

<b>Apolo</b>	<b>x</b>	<b>Dionísio</b>
<b>Visível</b>	<b>x</b>	<b>Invisível</b>
<b>Fora</b>	<b>x</b>	<b>Dentro</b>
<b>Razão</b>	<b>x</b>	<b>Instinto</b>
<b>Sagrado</b>	<b>x</b>	<b>Profano</b>

A escrita, em "Axelrod", se tece entre pares de opostos. Tudo oscila entre estes pares. Há enorme tensão entre eles. O dilema racionalidade-irracionalidade divide Axelrod.

Na mitologia grega, sumariamente, Apolo representa: o perfeito, a certeza, a razão, o programável.

Dionísio reflete o irracional, o lúdico, o indizível, o imponderável. Apoio representaria a razão, a proporção, a plástica, o de fora, portanto - também - a armadura, as máscaras. Dionísio se relaciona mais com a sensibilidade, os instintos, o imprevisível, o irracional. Quando Axelrod sente emergir a "fera" (o reprimido), os sentimentos sombrios que a máscara nunca permitia-se passar, ele se sente decompor. Ele não conseguira juntar a "tese" e a "antítese" e fazer uma síntese. Ou, harmonizar os conteúdos da psique, conforme a visão junguiana.

Em linguagem junguiana, Axelrod não alcançou a integração das quatro funções da consciência. Isto é, a integração do pensamento, do sentimento, da intuição e da sensação. Estas funções, segundo Jung, preparam o homem para lidar com as impressões que recebe do exterior e do interior. É através destas funções que o ser humano compreende e assimila a sua experiência. E é ainda através delas que pode reagir. O homem deveria alcançar a integração destas quatro funções para atingir um certo equilíbrio, uma certa proporção.

Em relação à fantasia, Jung distingue dois tipos: a ativa e a passiva. A fantasia "torpe", (p.128) confessada por Axelrod, ilustra o tipo de fantasia passiva. Segundo Jung, tal fantasia pertence à categoria dos automatismos psíquicos. "Naturalmente, eles podem aparecer somente como resultado de uma dissociação relativa da psique, uma vez que eles pressupõem uma retirada de energia do controle consciente e a correspondente ativação de material inconsciente." (109) Para a psicologia junguiana, a fantasia passiva tem uma faceta mórbida ou pelo menos mostra algum traço de anormalidade. Assim, a fantasia passiva nunca é a expressão de uma individualidade unificada, uma vez que, como já foi dito, pressupõe um considerável grau de dissociação, baseada, por sua vez, em uma marcada oposição consciente/inconsciente. Talvez, a consciência de que a violência, a crueldade o excitassem fosse insuportável para Axelrod.

"que coisa se movia em Axelrod, que coisa o excitava num estertor... quando vi fotografias de diferentes estágios de sofisticados armamentos, quando vi von Braun nos filmes caminhando ao lado daquele que nasceu em Braunau sobre o

Inn, botas fileiras hastes metálicas sustentando bandeiras, armamentos, métodos, ordenada liturgia, um ISSO exaltado se move em Axelrod Silva quando ouve o desnudo relato de sua aluna, e nos diagramas esquemas, nas brutalidades reluzentes(...)p.120

"neste instante na paisagem de fora vejo bacias e varais e uma mulher me olha um segundo antes de enterrar a faca nos costados de um porco, a saia levantada, o animal entre as pernas, guinchos espirram na janela, e o sussurro de um sorriso antes da cutelada, por que me olhou a mulher, por que me sorriu antes de enterrar a faca? Por que me molhei de um jato, sem esforço, autômato num espasmo?"p.127 "e dobrado sobre a pia, a água escorrendo, expulso gosmas/p.128"e palavras: que ainda não entendo, que se colou a mim um ISSO grotesco e espasmódico, que ser assim é fazer parte do Isso imundo do mundo, Axelrod-verdugo então conseguiste hen?(...) a violência da víscera, o estufado grosso reprimido,(...)mato-me a mim se me compreendo(...) Alagado de nojo me esfuçalho, interiorizo o porco(...) se te encontrasse bêbado Homem Um, alagado de nojo como eu mesmo, numa luta corpo a corpo com teu sexo, numa fantasia torpe(...) o sexo na mão como eu mesmo neste instante, olhando minha raiz de violência, prazer se me cobres de sangue, se te cubro de excremento(...) Axelrod Silva, também sentes o todo como eu? um todo entrelaçado de sangue e violência?"p.129

Retive o olhar no atormentado Axelrod. Das três narrativas, esta é a que mais comunica uma atmosfera de sufoco. Axelrod andando de trem, imóvel no trem, seu corpo é prisioneiro da imobilidade dos angustiados, não

**avança mas gira em tomo de si mesmo, como se perdido dentro de um anel de chumbo, onde o começo encontraria o fim em algum ponto da roda, em cujo círculo sem saída se fecharia a vida.**

### **III**

## **TRILHAS TEÓRICAS**



**"Que é a vida? Um frenesi.  
Que é a vida? Uma ilusão,  
uma sombra, uma ficção;  
o maior bem é tristonho,  
porque toda a vida é sonho  
e os sonhos, sonho são."**

**Pedro Calderón de La Barca**

**"O que se pretende dizer com "realidade"?  
Parece algo muito caprichoso, muito  
incerto - ora encontrável numa estrada  
poeirenta, ora num recorte de jornal na  
rua, ora num narciso ao sol."  
Virginia Woolf (164, p. 143)**

## **1. Discussão de alguns temas: Razão, Fantasia, Realidade e Proporção.**

**"A ficção é o fulgor do real"**

**R. Barthes**

**"Creio na conversão futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de supra-realidade, se assim se pode dizer."**

**André Breton**

**O que é a Verdade? Vivemos num mundo sem certezas. Até mesmo as ciências ditas exatas que antes se apregoavam donas de um saber absoluto, com verdades e leis universais, hoje abrem seu pensamento e formulam teorias que chocam o mundo. Uma delas é a teoria do caos. Criada para tentar entender e abordar sistemas altamente complexos e instáveis que se encontram em toda parte. Caos é uma palavra usada para nomear as transformações radicais e imprevisíveis que vão da física à história.**

**De Newton a Einstein, o que foi considerado verdade eterna não resistiu à prova do tempo. As teorias mais sedutoras acabaram se revelando apenas verdades parciais e provisórias. Onde se via a ordem e o simples encontra-se o caos complexo. Vivemos num tempo em que cientistas estão mais próximos de artistas e filósofos. Escritores de diferentes épocas e culturas se interrogaram sobre a verdade. Indagações sobre este tema latejam nos textos poéticos, nas ficções e atravessam - praticamente - todas as produções teatrais de Hilda Hilst. É um dos temas**

multíssimo recorrente da escritora. Os três textos inseridos no livro "Tu não te moves de ti" tocam fundo nessas indagações.

A questão da fantasia, o interrogar-se sobre o que é real, o que é imaginário são fios que entrelaçam as três narrativas. Para os três narradores, a realidade e o sonho não estão radicalmente separados em compartimentos estanques. Ambos se misturam, se confundem. No mínimo, uma atitude lúcida procura questionar os propalados limites, os valores, as separações bem definidas.

"Qual seria o mundo palpável das evidências? E pareceria justo dizer que a verdade estava naquelas duas metades, (...) mas é isso o real?" (Tadeu, p.44)

"Talvez porque Matamoros dormindo não sonhasse, e somente no dia a dia daquilo que os homens chamam de realidade fosse possível transformar em verdade o que seria apropriado à fantasia da noite, Matamoros dos sonhos esquecida, vê-se tomada de sonhos no muito denominado concreto da vida, e o que vem a ser isso de sonho e verdade?" (final de Matamoros)

"Sou um daqueles que correm em direção ao fundo, agrido-me como se fosse dono da verdade, como um cristão, como todos os cristãos que até hoje carregam o monopólio da luz como se o caminho fosse um, um só, Eu sou a verdade, eu não o sou, se te encontrasse bêbado Homem Um, alagado de nojo como eu mesmo, numa luta corpo a corpo com teu sexo, numa fantasia torpe, (...) então bêbado, louco-criança, alisando o tronco, compreendendo (porque ninguém compreende mais as coisas do que um bêbado)" (Axelrod, p.128)

A visão de mundo da autora pode ser nominada de metafísica, tal visão a aproxima mais do pensamento de Jung (como veremos adiante) do que dos conceitos freudianos.

"E quanto à realidade, a gente não sabe o que é a realidade. Pra mim, a realidade é muito mais o que eu não vejo, todo o mundo que a gente tem dentro de si mesma, o mundo que você idealiza, que

você projeta, onde existe turbulência e veemência dentro de você, é esse o mundo real seu, não é?"(Hilda Hilst, Entrevista)

Sobram as dúvidas, as interrogações, as perguntas. Porque, como diz Axelrod(na última narrativa): "aos vinte temos muitas certezas e depois só dúvidas. (...) Aos vinte pontifiquei, tinha um orgulho danado, um visual pretensamente sábio.(...) discorria claro sobre as coisas, pensava que via"(Axelrod, p.136)

Ou, como diz Hilda Hilst: "A literatura é, para mim, tudo isso e deixa sempre o signo de uma interrogação tão grande que não pode ser perscrutada, entende?"

**"O aspecto caricatural da vida aparece sempre que acaba a embriaguês da ilusão."**

**Anais Nin**

O que é real, verdadeiro? O que é fantasia? Existem limites, fronteiras distintas entre um campo e outro? Quais os valores destes conceitos? As três novelas de Hilda Hilst fazem emergir estes temas, discutem a imprecisão dos limites e os valores que comumente se dão a um e outro. Por isso, busquei apoio em teorias que tratassem destes temas, que abarcassem conceitos de real, razão e fantasia.

"Com a verdade não se pode viver. Para poder viver, a pessoa precisa de ilusões, não apenas ilusões externas, como as proporcionadas pela arte, pela religião, pela filosofia, pela ciência e pelo amor, mas também ilusões internas, que primeiro condicionam as externas (isto é, uma firme sensação de possuir poderes ativos e de ser capaz de contar com os poderes de terceiros). Quanto mais o homem puder aceitar a realidade como verdade, a aparência como essência, tanto mais sadio, mais bem ajustado e mais feliz ele será(...) esse processo constantemente eficiente de autotapeação, fingimento e equívocos não é nenhum mecanismo psicopatológico." (60, p.188)

Comentando a visão de Rank, Ernest Becker conclui que as ilusões são necessárias à vida: "Essa compreensão abala de forma absoluta as fundações de nossa conceituação de normalidade e saúde. Transforma-os inteiramente em um problema de valor relativo. O neurótico opta por sair da vida porque sente dificuldade de manter suas ilusões a respeito dela, o que prova, nada mais nada menos, que a vida só é possível com ilusões."(60, p.188)

Hilda Hilst usa como epígrafe, num de seus últimos livros (*Cartas de um Sedutor*) palavras de Emil Michel Cioran que dizem exatamente a mesma coisa: "A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se coloca nela."

Poetas, escritores intuíram essa ambiguidade humana antes mesmo dos psicólogos. Como disse Freud, "seja qual for o caminho que eu escolher, um poeta já passou por ele antes de mim".(126, p.19) Assim, vamos encontrar o mesmo tema dissecado num texto extraordinário da literatura inglesa: "Pois se é temerário entrar desarmado no antro do leão, se é temerário navegar pelo Atlântico num barco a remo, temerário ficar num pé só no alto da Catedral de São Paulo, é ainda mais temerário ir para casa a sós com um poeta. O poeta é ao mesmo tempo um leão e o Atlântico. Um nos afoga e o outro nos rói. Se sobrevivemos aos dentes, sucumbimos nas ondas. Um homem que pode destruir ilusões é, ao mesmo tempo, fera e dilúvio. As ilusões são para a alma o que a atmosfera é para a terra. Retirai esse brando ar e a planta morre, a cor empalidece. A terra por onde caminhamos é um ardente rescaldo. É marga, o que pisamos, e seixos de fogo queimam os nossos pés. Somos desfeitos pela verdade. A vida é um sonho. É o despertar que nos mata. Quem nos rouba os sonhos, rouba-nos a vida." (163, p. 207)

Quando Ernest Becker diz que a compreensão de Otto Rank abala a conceituação de normalidade e saúde nos reporta ao texto de "Matamoros", à passagem em que Maria chama Simeona de louca. O texto a seguir mostra uma outra visão da loucura: "não fale da loucura com

boca adolescente e boba, tu é que pensas os loucos à tua maneira, à maneira de todos, coragem é o que nasce no fundo do que somos, loucos porque muito longe, lá no bulbo da coisa já sabemos (...) loucos Maria, são os poucos que lutam corpo a corpo com o Grande Louco lá em cima."(p.82)

**RAZÃO E FANTASIA:** "A razão é a racionalidade do princípio de desempenho. Mesmo no princípio da civilização ocidental, muito antes desse princípio ter sido institucionalizado, a razão já era definida como um instrumento de coação, de supressão dos instintos; o domínio dos instintos, a sexualidade, era considerado eternamente hostil e nocivo à razão. As categorias em que a Filosofia englobou a existência humana mantiveram a ligação entre razão e supressão; tudo o que pertencer à esfera da sensualidade, do prazer, dos impulsos, tem por conotação ser antagônico da razão - algo que tem de ser subjugado, reprimido. Entretanto, o domínio da razão repressiva (teórica e prática) jamais foi completo: o seu monopólio da cognição nunca deixou de ser contestado. Quando Freud salientou o fato fundamental de que a fantasia (imaginação) retinha uma verdade incompatível com a razão, estava seguindo uma longa tradição histórica. A Fantasia é cognitiva na medida em que preserva a verdade da Grande Recusa ou, positivamente, na medida em que protege, contra toda a razão, as aspirações de realização integral do homem e da natureza, as quais são reprimidas pela razão. Na esfera da fantasia, as imagens irracionais de liberdade tomam-se racionais, e as "profundezas vis" da gratificação instintiva assumem uma nova dignidade." (118, p. 146)

Na concepção de Freud, com a introdução do princípio de realidade, um tipo de ação do pensamento dividiu-se e manteve-se livre do critério de realidade, continuando subordinado apenas ao princípio de prazer. É o ato de elaboração da fantasia, que inicia logo com os brinquedos infantis e, mais tarde, continua como divagação e abandona sua dependência dos objetos reais.

"A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a

realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas mas reprimidas idéias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade." (118, p.132)

Para Freud, a arte é o único domínio em que a onipotência das idéias se tem conservado até os nossos dias. Isto é, a arte é o único campo de nossa civilização onde foi mantida a onipotência do desejo. É só na arte que os homens atormentados pelo desejo podem obter como que uma satisfação; e graças à ilusão artística, este jogo produz os mesmos efeitos afetivos que produziria se se tratasse de algo real. Com razão se fala da magia da arte e se compara o artista a um mago. Mas a comparação é talvez ainda mais significativa do que parece. A arte, que certamente não começou como arte pela arte, achava-se de início ao serviço de tendências que estão hoje na sua maioria extintas. Freud supunha que entre elas se encontrasse grande número de intenções mágicas. (97)

Das três novelas, é a segunda (Matamoros) que traz em sua trama a violação de certos tabus. A explicitação da vida sexual de uma menina de oito anos (retomada por Hilda, de outra forma/numa linguagem mais escrachada em "O Caderno Rosa de Lori Lamby") e, quase ao final, o narrar de uma relação incestuosa. O incesto é outro dos temas recorrentes em Hilda Hilst.

"a base do tabu é uma ação proibida, para cuja realização existe forte inclinação do inconsciente." (97)

"a qualidade de excitar a ambivalência dos homens e de tentá-los a transgredir a proibição." (97)

O conceito de realidade - no fluir deste século - expande-se mais e faz-nos perceber que a natureza, em sua intimidade, é mais complexa e mais interligada em todas as suas partes do que supúnhamos.

A posição de Jung em relação ao conceito de realidade foi completamente diferente da de Freud. Num breve escrito que tem o significativo título de "O Real e o Surreal", ele define seu ponto de vista contrário à opinião dominante de que sejam unicamente aceitos como reais os dados fornecidos pelos sentidos de modo direto ou indireto.

Jung afirmava: "Não sei de nada que diga respeito a uma superrealidade. A realidade contém tudo quanto posso conhecer, pois qualquer coisa que atue sobre mim é real e presente. Se uma coisa não age sobre mim, não noto nada e, portanto, nada sei sobre ela. Só poderei fazer afirmações sobre coisas reais, e nunca sobre coisas irreais, super-reais ou surreais. A menos que ocorra a alguém limitar o conceito de realidade de tal maneira que o atributo "real" seja aplicado somente a um segmento particular da realidade do mundo (...) à chamada realidade material ou concreta de objetos percebidos pelos sentidos." (108, p.382) Ele não estava de acordo com os que usavam o termo "real" somente para designar o mundo físico. O pensamento do homem ocidental ainda operava no celebrado princípio: "Nihil est in intellectu quod non antea fuerit in sensu". Ele ponderava que há muitas coisas na mente, as quais não derivaram dos dados dos sentidos.

Esse conceito de realidade provocou muitas críticas. Entre elas, a de que Jung não podia ser considerado um cientista. Mas, com o passar do tempo, as brechas que foram sendo abertas no corpo da ciência tradicional pela própria investigação científica a obrigavam à revisão de muitas de suas anteriores posições.

**A difícil proporção:** De maneira geral, proporção significa relação e equilíbrio entre partes. Diz-se das dimensões de uma figura pintada, desenhada ou esculpida, como a relação entre as diferentes partes do corpo humano. **Relação das dimensões empregadas numa construção.** Proporcionado: diz-se de uma figura ou projeto cujas proporções são bem observadas, bem equilibradas.

## **2. Fantasia, a Louca da Casa**

Antes do século XVIII, o conceito filosófico de fantasia confundia-se com o de imaginação. Isto é, as palavras "fantasia" e "imaginação" traziam em seu bojo o mesmo significado. A partir do século XVIII o uso



contemporâneo dos dois termos, "fantasia" e "imaginação" favoreceu uma distinção de significados, segundo a qual fantasia começou a indicar uma imaginação desregrada ou desenfreada. Já na lógica de Port-Royal diz-se que a imaginação é "a maneira de conceber as coisas mediante a aplicação do nosso espírito às imagens que estão pintadas no nosso cérebro" (o que é um conceito cartesiano exposto na Regula XII), e se distinguem essas imagens, que são as idéias das coisas, das imagens "pintadas na fantasia". Contrapõem-se, em outros termos, as imagens que são idéias, próprias da imaginação, às imagens fictícias, próprias da fantasia. Analogamente, dizia Kant que a fantasia é "a imaginação enquanto produz imagens sem o querer"; daí, ser um "fantasioso" aquele que se habituou a julgar tais imagens como experiências internas ou externas. Nesse sentido, a fantasia é uma imaginação desregrada e desenfreada. Este é um dos significados que a palavra conservou até hoje, sobretudo na linguagem comum, para a qual a fantasia é "a louca da casa".

Ao lado desse significado, o Romantismo elaborou um outro, pelo qual a fantasia é entendida como imaginação criadora diferente em qualidade, mais do que em grau, da imaginação reprodutiva comum. Nesse sentido, Hegel via na fantasia "a imaginação simbolizadora, alegorizadora e poetante", logo "criadora". Os Românticos exaltaram a fantasia, assim entendida. Para Novalis, ela é "o máximo bem". A fantasia, dizia ele, é o sentido maravilhoso que pode substituir para nós todos os sentidos. Se os sentidos externos parecem submeterem-se a leis mecânicas, a fantasia evidentemente não está ligada ao presente nem ao contato de estímulos anteriores. Desse modo, o caráter desordenado ou rebelde da imaginação fantástica, que fazia parecer essa forma de imaginação inferior às outras durante o século XVIII, torna-se no século XIX, um elemento positivo, um valor, a característica de uma liberdade criadora. A estética romântica ateu-se a essa valorização da fantasia. Diz Croce: "A estética do século XIX forjou a distinção, que se encontra em não poucos dos seus filósofos, entre fantasia (que seria a faculdade artística peculiar) e imaginação (que seria faculdade extra-artística). Acumular imagens, escolhê-las, recortá-las, combiná-las, pressupõe no

espírito a produção e a posse de cada uma das imagens; e a fantasia é produtora ao passo que a imaginação é estéril e apta a combinações extrínsecas mas não para gerar o organismo e a vida. Em sentido análogo, Gentile chamava fantasia, a atividade artística como puro sentimento ou "forma subjetiva inatual" do espírito. Mas nesse significado romântico, a fantasia cessa de ser uma atividade ou uma operação humana, definível ou descritível nas suas possibilidades e nos seus limites para tornar-se, como manifestação de uma atividade infinita, ela mesma infinita, e situar-se, portanto, além de qualquer possibilidade de análise e de verificação. Trata-se, em outros termos, de um conceito mágico-metafísico que não pode ser utilizado fora do clima romântico que o criou ou privilegiou. (47)

**A fantasia vista por Jung:** JUNG distingue entre fantasia ativa e passiva. As fantasias ativas são produtos da intuição, isto é, elas são evocadas por uma atitude direcionada para a percepção de conteúdos inconscientes e como resultado disso, a libido imediatamente assume todos os elementos que emergem do inconsciente e, por associação com um material semelhante, dá-lhes clareza visual. Fantasias passivas aparecem em forma visual desde o princípio não sendo precedidas nem acompanhadas por uma expectativa intuitiva ficando o sujeito em uma atitude totalmente passiva. Tais fantasias pertencem à categoria dos automatismos psíquicos. Naturalmente, eles podem aparecer somente como resultado de uma dissociação relativa da psique, uma vez que eles pressupõem uma retirada de energia do controle consciente e a correspondente ativação de material inconsciente. É provável que as fantasias passivas sempre tenham suas origens em um processo inconsciente que é antitético à consciência mas possuindo aproximadamente a mesma quantidade de energia que a atitude consciente, e portanto capaz de vencer a resistência desta. Fantasias ativas, por sua vez, devem sua existência não tanto a este processo inconsciente quanto a uma propensão consciente de assimilar sugestões ou fragmentos de complexos inconscientes de baixa tonalidade e, por associá-los com elementos paralelos, elaborá-los em forma claramente

visual. Não é necessariamente uma questão de um estado psíquico dissociado mas mais de uma participação positiva da consciência. Enquanto a fantasia passiva tem uma faceta mórbida ou pelo menos mostra algum traço de anormalidade, a fantasia ativa é uma das mais altas formas de atividade psíquica. Pois aqui, as personalidades consciente e a inconsciente do sujeito confluem para um produto comum, em que ambas estão unidas. Uma tal fantasia pode ser a mais alta expressão da unidade da individualidade de um homem, e pode até criar tal individualidade por dar uma expressão perfeita à sua unidade. Como regra geral, a fantasia passiva nunca é a expressão de uma individualidade unificada, uma vez que como já observamos pressupõe um considerável grau de dissociação, baseada, por sua vez, em uma marcada oposição consciente/inconsciente.

Resumindo, poder-se-ia dizer que uma fantasia precisa ser entendida tanto causal quanto finalisticamente. Interpretada causalmente parece-se com um sintoma de um estado fisiológico ou pessoal, resultado de acontecimentos anteriores. Finalisticamente interpretada, parece-se com um símbolo, procurando caracterizar um final definido, utilizando um material disponível ou, para mostrar a direção do movimento psicológico porque a fantasia ativa é a principal característica da mentalidade artística, o artista não é somente um reproduzidor de aparência mas é um criador e educador, pois suas obras tem o valor de símbolos que iluminam linhas de desenvolvimento futuro. Se os símbolos terão validade social limitada ou geral depende da viabilidade do indivíduo criativo. Quanto mais anormal, isto é, menos viável ele for, mais limitada será a validade social dos símbolos que ele produz, se bem que o seu valor possa ser absoluto para o próprio indivíduo.

A segunda conotação de fantasia, ou seja, atividade imaginativa: a imaginação é a atividade reprodutiva ou criativa da mente em geral. Não é uma faculdade especial, pois pode aparecer em todas as formas básicas da atividade psíquica, quer pensamentos, sentimentos, sensação ou intuição. A fantasia como atividade imaginativa é, simplesmente, a

expressão direta da vida psíquica, da energia psíquica que não pode aparecer na consciência exceto na forma de imagens e conteúdos, exatamente como a energia física não pode se manifestar exceto como um estado físico definido que estimula os órgãos dos sentidos de maneira física. Pois, como todo estado físico, do ponto de vista da energia, é um sistema dinâmico, assim, do mesmo ponto de vista um conteúdo psíquico é um sistema dinâmico que se manifesta na consciência. Poder-se-ia - portanto - dizer que fantasia no sentido de "fantasma" é uma soma definida de libido que não pode aparecer na consciência de qualquer outra maneira que não seja a forma de uma imagem. Um fantasma é uma idéia-força. Fantasia como atividade imaginativa é idêntica com o fluxo da energia psíquica."(109.)

### **3.Rastreando a tradição: de Cervantes a Hilda Hilst**

A Burra Simeona, vidente e sábia, instigante personagem de *Matamoros*, desde à primeira leitura, muito me fascinou. Ao mesmo tempo, intrigantes dúvidas me perseguiram, como: por que teria - justamente - uma vidente/sábia o nome de Burra e Simeona? Ironia ?

"Me cresciam os gemidos para que a pena se alojasse no peito da velha, tinha fama de sábia e curadora, (...) Simeona tinha fama de vagar no alto céu da morte, conversar com esses de espuma, com anjos (...) era muito prodigiosa de

milagres, muito amada, até que fez a profecia negra."(p.76)

Simeona reporta à palavra "símio" (macaco), o que reforça a idéia de ironia. Talvez, ironia quanto ao saber tão limitado dos humanos. E à soberba em relação a este precário saber. Fácil é encontrar homens pretensamente sábios, julgando-se "donos" da verdade, vaidosos e ingênuos pois - no íntimo - se acham possuidores de um saber absoluto, imortal. Daí um prato cheio para alguns escritores e poetas tirarem substância para seu tecido ficcional ou poético. Inventaram personagens que dão conta de ironizar a soberba de um pretenso saber, esta tendência/fraqueza tão característica do gênero humano. Parece que o tema fascina mesmo os escritores. Pelo menos, não resta a menor dúvida de que fascinava. Assim é que o mesmo aparece e continua através dos séculos e das diferentes culturas, só mudando de "roupagens". Em todos, a intenção irônica. A fim de presentificá-los, nada melhor que empreender viagem no tempo/espço. A viagem começa na Espanha, na companhia do delicioso "Íngenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha". Miguel de Cervantes Saavedra o concebeu em 1615. No capítulo XXV, fala-se das "Memorables adivinanzas dei Mono adivino". Aqui, o adivinho toma forma de um macaco e a pergunta que D. Quixote faz envolve outro tema bastante discutido em Hilda Hilst, a questão da verdade.

- "Mirad, señor mono, que este caballero quiere saber si ciertas cosas que le pasaron en una cueva llamada de montesinos, si fueron falsas, o verdaderas.

- El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verisímiles; y que esto es lo que sabe y no otra cosa, en cuanto a esta pregunta; y que si vuesa merced quisiere saber más,

que el viernes venidero responderá a todo lo que se le preguntare; que por ahora se le ha acabado la virtud, que no le vendrá hasta el viernes, como dicho tiene."(79, p. 454)

Inspirado nesta passagem, o poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu o poema "O Macaco bem Informado":

"Pergunta a este macaco o teu passado  
e ele dirá o certo e o imaginado.  
O que te sucedeu na estranha lura  
jamais vista de humana criatura

foi delírio ou concreta realidade  
visão inteira ou só pela metade?

Como aferir, em cada ser, a parte  
que tem raiz numa insondável arte

(de Deus ou do Tinhoso) que transforma  
o banal em sublime, e o sonho em norma?

Tudo isto e muito mais, por um pataco  
saberás, consultando este macaco."

Também, aqui, a discussão entre as polaridades: delírio/realidade, certo/imaginado nos remetem ao âmago das três novelas hilstianas. Da Espanha, voltou-se ao Brasil deste século (na voz do poeta Drummond). Segue-se, agora, à Alemanha do século passado, onde Georg Büchner (1813-1837) inventa roupagem e máscara diferentes mas o tema é o mesmo. Ele aparece em "Woyzeck(Um Fragmento)", 1836, na figura de um cavalo.

"Mostre seu talento. Mostre sua sabedoria animalesca. Envergonhe a sociedade humana. Meus senhores, este animal que estais vendo, o rabo pendente, sobre as quatro patas, é sócio de uma entidade de sábios, é professor de nossa universidade e com ele os estudantes aprendem a cavalgar e a chicotear, isto foi simples instinto. E agora pense com dupla razão. O que você faz, quando pensa com dupla razão? Há um burro entre os sábios da associação? (O cavalo sacode a cabeça) Estão vendo a dupla razão, agora? Ele não é um indivíduo bobo como um animal. É uma pessoa, um ser humano, um ser animalesco... e ainda assim um bicho, uma besta. (O cavalo comporta-se mal) É isso, envergonhe a sociedade. Estão vendo, o bicho ainda é natureza, natureza não ideal. Você foi feito de pó, areia e sujeira. Quer ser mais do que pó, areia, sujeira? Olhem como é ajuizado: sabe contar e ainda assim não pode contar com os dedos... Por que? Só não sabe exprimir, não sabe explicar... é um ser humano transmutado. Diga aos senhores que horas são. Qual dos senhores, ou das senhoras, tem um relógio, um relógio?"

No fragmento de Büchner, capta-se - também - uma crítica bastante irônica ao racionalismo exacerbado. Da Alemanha, toma-se o trem à Irlanda, onde salta-se - indiretamente - no livro-labirinto "Finnegans Wake", ali, há uma passagem interessante, junta-se mais um fio ao novelo-tecido

com a intenção de melhor iluminar a personagem Simeona, a Burra, num primeiro plano, como também, indiretamente, trazer mais luz às polaridades Vida/Sonho, Real/Fantasia, Verdade/Imaginação. Temas tão visceralmente expostos nas três novelas estudadas.

"Em complemento, há quatro babugentos juízes senis que rememoram e repassam as anedotas dos velhos tempos. Eles são identificados com os quatro ventos, os Quatro mestres Historiadores dos Anais da Irlanda, os Quatro Evangelistas, as quatro eras de Vico, e assim por diante. Sua principal incumbência é cuidar de um Asno, o qual, em seus melhores momentos, se revela como uma encarnação arcaica do Logos. As páginas 383 a 399 são devotadas em grande parte às reminiscências dos Quatro. Eles próprios nos dias de juventude, foram protagonistas das grandes ações vitais que agora somente podem contemplar e passar em revista. Outrora a vida despertou neles e os modelou; mas seguiu adiante, e agora ele são apenas cascas jogadas fora. Excêntricas frágeis cristalizações de um passado remoto, resta-lhes unicamente esperar pela desintegração. Entrementes, porém, eles se assentam para julgar o vívido presente." (68, p.112)

Apesar da pesquisa dos termos: razão, fantasia, realidade e proporção(sobre esta última quase nada encontrei) e dos respectivos conceitos e significados nas áreas filosófica e psicológica há que registrar o caráter fugidio dos mesmos no que concerne às três narrativas. Apesar da "razão" acompanhar o próprio nome da primeira narrativa, não são os atributos da razão os que caracterizam Tadeu, o personagem principal. Aqui, caberia mais o sentido da "razão de ser" de cada um. A razão de ser do Tadeu era a poesia. Portanto - para o senso comum - nada mais longe da razão.

Quase ao final da narrativa "Matamoros", a palavra "fantasia"(a mesma inserida no título) abre - sutilmente - uma porta que leva aos bastidores da trama, revelando-nos um artifício da autora. Nesta passagem, a máscara de Maria Matamoros é retirada - discretamente - e podemos sentir - nítida - a presença da escritora. É interessante lembrar o



que Jung escreveu: "a fantasia ativa é a principal característica da mentalidade artística."

E que dizer da "proporção", incluída no nome da terceira narrativa? A leitura de *Axelrod* aponta sempre para a falta desta característica. Faltava-lhe ser proporcional. Ele não logrou nem mesmo um precário equilíbrio entre os pares de opostos. Para ele, era impossível a proporção entre o apolíneo e o dionisíaco. Fragmentos dispersos de um eu-errante(cigano) que não conseguia fixar uma identidade.

**IV. DESFECHO:  
AS PAIXÕES QUE MOVEM  
O PERCURSO DAS MÁSCARAS**

**"Sabias de outro tempo? O universo  
Agora se parece a um grande pensamento  
Tu cantaste o espanto, asa de silêncio.  
Eu canto o espírito  
Que penetrou no reino da matéria:  
Asa de espanto do conhecimento."  
Hilda Hilst (7, p.185)**

**"A minha maior paixão são os livros"**

**Hilda Hilst**

**"Os escritores são animais estranhos. Muitas pessoas têm talento, mas essa não é a questão. A questão é seriedade, obsessão, audácia. A pergunta é: você é suficientemente obcecado para ir mais além?"**

**Susan Sontag**

A opção de Hilda Hilst em construir narrativas complexas, apostando na atenção, sensibilidade e inteligência do leitor, esbarra no desejo seu de ser mais lida, talvez amada por um maior número de leitores. Há uma intenção nesse sentido que foi sendo quebrada nas várias tentativas que apareceram exteriormente. Por exemplo, em relação às peças de teatro, aparece (livro: *Palavra de Mulher*) em seus dados biográficos: "todas levadas à cena, não só em salas de espetáculo, como em circos e praças públicas, caracterizando dessa forma a intenção popular e fabulesca da autora."p.198

No entanto, as peças ficaram pouquíssimo conhecidas. Ainda, "O Verdugo" por ter sido premiada escapou um pouco do "limbo". Porém, as outras permanecem no esquecimento quase completo.

"Poético por excelência, talvez "difícil" de modo geral, porque "diferente", nem por isso é um teatro alienado de seu tempo: muito ao contrário, os agudos problemas políticos, sociais e principalmente humanos que dominam esse tempo são tratados de forma contundente, em seus aspectos mais amplos e profundos. Evidentemente houve - e há - dificuldades para a colocação da obra de Hilda Hilst em nosso precário sistema de produção teatral. Tal coisa, porém, não lhe diminui o valor e a importância. Talvez o oposto é que seja verdade." (158, p.34 )

"Mas o teatro de Hilda Hilst, que Anatol Rosenfeld previa em 1969 como algo que havia de ser descoberto nos anos seguintes, continua praticamente desconhecido e, no seu conjunto, ausente dos palcos."(158, p.35/)

Nos últimos anos, a experiência da autora com textos "eróticos"(ou pornográficos?) trazendo em seu bojo - ainda - a intenção de conquistar mais leitores, também foi, mais ou menos, malograda. Os leitores habituais dessa literatura certamente não encontraram a prosa fácil de ser consumida que o padrão do gênero oferece, nem a excitação automática que muitos esperam encontrar.

Assim, Hilda Hilst não parece ter ficado muito satisfeita com os resultados obtidos: "Mas você sabe que livro eles vão traduzir para o italiano? "O Caderno Rosa de Lori Lamby", um dos três livros pornográficos que, em desespero, decidi escrever alguns anos atrás. Fui muito ingênua. Achei que, optando pela pornografia, talvez chamasse a atenção. Mas sabe o que aconteceu? Os que gostam de pornografia disseram que aquilo não era pornográfico. E os críticos "sérios" se decepcionaram comigo."

A escritora encontra-se em situação bastante paradoxal, pois: "O poeta tenta, o tempo todo, fazer uma doação de si mesmo. É o que ele precisa fazer: se entregar. Mas se ninguém o aceita?" (HH)

"Por uma predestinação, talvez, sentia que queria ficar no coração do outro e que, com a minha palavra, eu conseguiria dizer "eu morro, mas um dia alguém vai me ler e pensar: 'Meu Deus, eu também sinto isso' ". (HH)

Conforme já citamos, no início deste trabalho, Hilda Hilst não esconde que se preocupa com a possibilidade de esquecimento do seu nome, melhor dizendo da sua obra. Não esconde o desejo de ser lida, de ser mais lida. Tal preocupação pudemos ler - também - nos versos do belo poema "Da Noite"(14) que dizem:

**Vi as éguas da noite entre os escombros  
Da paisagem que fui. Vi sombras, elfos e ciladas.  
Laços de pedra e palha entre as alfombras  
E vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato.**

A imagem evocada pelo último verso acima alude ao esquecimento, à desapareção absoluta: a supressão do nome e da figura. Possivelmente, nas profundezas da psique, este medo atormentasse a poeta. Contra este temor, aposto na lucidez de um breve futuro que trará mais à luz os textos de Hilda Hilst. Na linha do horizonte atual, vislumbro a imagem difusa de miríade de leitores aguardando o momento exato da chegada/do encontro. Creio que o destino dos textos de Hilda Hilst guardará alguma semelhança com o sucedido com os de Clarice Lispector. Se reporto-me a duas décadas atrás, lembro-me das palavras com que editores, críticos e leitores se referiam à ela: "Difícil", "Hermética"...(Reparem que são os mesmos adjetivos que hoje são usados para qualificar a escrita de Hilda Hilst.) Clarice, por muitos anos, experimentou enorme dificuldade em conseguir editor. Seus livros raramente logravam uma segunda edição. Hoje, é surpreendente o grande número de edições de seus livros. No ano 2000 e 2010, o espaço a ser ocupado por Hilda Hilst - na literatura brasileira - será bem diferente do que foi até agora. Quem viver, verá!

Contemplando os percursos e as metamorfoses das máscaras, sentimos a força das paixões que as movem em múltiplas direções. Ao encontro de mais luz. Ou precipitando-se para o abismo. Os personagens movidos por emoções irresistíveis são como que arrastados, impossível escapar, o *pathos* possui a força de destino. Como se a paixão fosse uma roda gigante e às máscaras presas a ela só restasse girar, serem consumidas por ela e irem ao encontro do inevitável. Como se tudo não passasse de um jogo teatral, a autora nos apresenta três atores principais, estes envergam múltiplas máscaras mas adivinhamos por baixo das mesmas um rosto humano desfigurado - talvez - pelo fulgor das mais inquietantes buscas.

As palavras formam uma parábola que nos acolhe, um círculo que nos interioriza, um espelho que ao refletir o outro - Tadeu, Matamoros ou Axelrod - devolve-nos a nós próprios em profundidade. Inquietos, poderíamos perguntar: afinal, se trata de Tadeu ou de nós? Pois, a busca sôfrega do personagem, a experiência de um eu dividido ou tripartido, que pode ser ele mesmo e outro, não deixa de ser o tatear humano na procura de mais luz, tentando compreender .

Afinal, Hilda Hilst - também - não escapou do círculo de fogo das paixões. Apesar das outras intenções externadas, o texto trai a paixão primeira da escritora. **Paixão pela palavra: o amor pela linguagem.**

No meio do percurso, após inúmeras tentativas, pude ter acesso aos textos teatrais inéditos da autora. E na leitura atenta que fiz - destes textos - pude perceber a importância de estudá-los e confrontá-los com sua ficção. Sem dúvida, há substancial matéria (interessantíssima) para se tecer uma pesquisa séria. O cotejo dos textos teatrais com a ficção de Hilda Hilst poderá ser o próximo passo desta pesquisa. Pois, se o presente texto (por circunstâncias tais como limite temporal e outras) termina, a busca de conhecer mais a literatura é um desafio permanente.

## **V.BIBLIOGRAFIA**



## **I - DA AUTORA:**

### **A - POESIA:**

- 1. Presságio. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.**
- 2. Balada de Alzira. São Paulo: Edições Alarico, 1954**
- 3. Balada do Festival. Rio de Janeiro: Jornal das Letras, 1955.**
- 4. Roteiro do Silêncio. São Paulo: Anhambi, 1959**
- 5. Trovas de muito Amor para um Amado Senhor. São Paulo: Anhambi, 1959  
São Paulo, Massao Ohno, 1961.**
- 6. Sete Cantos do Poeta para o Anjo. São Paulo: Massao Ohno, 1967.**
- 7. Poesia ( 1959-1967). São Paulo: Editora Sol, 1967.**
- 8. Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão. São Paulo, Massao Ohno, 1974.**
- 9. Poesia ( 1959-1979). São Paulo: Editora Quiron-INL., organizada por Nelly  
Novaes Coelho, 1980.**
- 10. Da Morte, Odes Mínimas. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf  
Editores, 1980.**
- 11. Cantares de Perda e Predileção. São Paulo: Massao Ohno, 1983.**
- 12. Poemas Malditos, Gozosos e Devotos. São Paulo: Massao Ohno, 1984.**
- 13. Sobre a tua grande Face. São Paulo: Massao Ohno, 1986.**
- 14. Do Desejo. Campinas: Pontes Editores, 1992.**

31. **Cartas de um Sedutor**. São Paulo: Paulicéia, 1991.

32. **Bufólicas**. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

## II - SOBRE A AUTORA:

33. CASTELLO BRANCO, Lúcia. "Em Busca de um Eu Presente. Considerações Semióticas sobre um texto de Hilda Hilst". In: **Revista COM TEXTOS** Novembro 1988.

34. COELHO, Nelly Novaes. "A Obscena Senhora D.: Agonia entre o Sagrado e o Profano". In: **Jornal de Letras** número 382, Junho 1983.

35. COLI, Jorge. "Lori Lamby resgata paraíso perdido da sexualidade". In: **Folha de São Paulo, Letras**, 6 de Abril de 1991.

36. LEITE NETO, Alcino. "Hilda Hilst revela poema inédito de Drummond". In: **Folha de São Paulo, Letras**, 6 de Abril de 1991.

37. MUZART, Zahidé L. a) "Notas Marginais sobre o Erotismo: O Caderno Ros de Lori Lamby". In: **Revista Travessia**, número 22, Primeiro Semestre 1991.

\_\_\_\_\_ b) "Sobre Hilda Hilst". In: **Diário Catarinense**, 07.08.89 p.6

38. \_\_\_\_\_. "Hilda Hilst pirou de vez? - Estudo sobre Cartas de um Sedutor". In: **Anais da ANPOLL**, 1992.

39. SEFFRIN, André do Carmo. "A Sublime Hilda Hilst". **Leitura**: São Paulo Julho 1990.

40. TODESCHINI, Maria Thereza. "O Mito em jogo / Um Estudo do Romance Obscena Senhora D. de Hilda Hilst." **Dissertação de Mestrado**, UFS Florianópolis, 1989.

41. "A Obscena Senhora Hilda Hilst". In: **Revista Marie Claire**, número 1 Junho 1991, Editora Globo.

42. "Mais uma obra de Hilda Hilst. Com todos os superlativos." In: **O Estado de São Paulo - Jornal da Tarde**, Caderno de Programas e Leituras, 20 de Novembro de 1982.
43. "Cartas de uma Senhora Obscena." In: **Folha de São Paulo - Revista** da FSP, 01 de Setembro de 1991.
44. "Hilda Hilst conclui trilogia pornô." In: **O Estado de São Paulo - Caderno de Leituras**, 29 de Agosto de 1991.
45. "A 'difícil' Hilda Hilst lança o seu décimo-quinto livro". In: **Folha de São Paulo - Ilustrada**, 23 de Novembro de 1982.
46. "Prismagem: Entrevista com Hilda Hilst". IN: **Revista Livrespaço**, São Paulo, André, Abril/Maio/Junho 1992.

### III - GERAL:

47. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia** São Paulo, Mestre Jou 1970
48. ALPERS, Antony. **Katherine Mansfield - L'Ouvre et la Vie**. Paris, Seghers 1959.
49. AUDEN, W. H. **Fazer, Saber e Julgar**. Florianópolis, Noa Noa. 1981.
50. \_\_\_\_\_. **Calma mesmo na Catástrofe**. Florianópolis, Noa Noa. 198
51. AUFRANC, Ana Lia...(et al.). **O Inconsciente**. São Paulo, Escuta., 1991.
52. BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo, Martins Fontes 1992.
53. \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo, Hucit 1990.
54. BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo, Brasiliense, 1988.

55. BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. São Paulo, Ática, 1992.
56. \_\_\_\_\_. **Teoria da Religião**. São Paulo, Ática, 1993.
57. \_\_\_\_\_. **O Erotismo**. Lisboa, Moraes, 2a. Edição, 1980.
58. \_\_\_\_\_. **O Ânus Solar**. Lisboa, Hiena, 1985.
59. \_\_\_\_\_. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
60. BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro, Record, s/data.
61. BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo, Cultrix, 1983.
62. BENJAMIN, Walter. "O Narrador" In: **Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas Vol. I**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
63. BERNARDES, Newton. "Física oscila entre os mitos de Apolo e Dionísio" In: **Folha de São Paulo**, 16/06/89.
64. BOURDIEU, Pierre. **Cosas Ditas**. São Paulo, Brasiliense, 1990.
65. BOURNEUF, Roland et QUELLET, Réal. **L'Univers du Roman**. Paris: Presses Universitaires de France. 1972.
66. BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo, Ática, 1987.
67. BURTIN-VINHOLES, S. **Dicionário Francês-Português/ Português-Francês**. Porto Alegre
68. CAMPOS, Augusto e Haroldo de. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo, Perspectiva, 1986, 3a. Edição.
69. CAMPOS, Augusto. **John Donne: O Dom e a Danação**. Florianópolis, Noa, 1978
70. CÂNDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
71. \_\_\_\_\_. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

72. \_\_\_\_\_ (et al.). *A Crônica*. Campinas, Editora da UNICAMP/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
73. CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo, Cultrix, s/data.
74. CARDOSO, Sérgio (et al.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
75. CARPEAUX, Otto Maria. *Vinte e Cinco Anos de Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
76. CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é Erotismo?* São Paulo, Brasiliense, 1984.
77. \_\_\_\_\_. *Eros Travestido*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1985.
78. \_\_\_\_\_, e BRANDÃO, Ruth S. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro, Casa Maria e LTC, 1989.
79. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
80. \_\_\_\_\_. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo, W. M. Jackson I. N. C., 1964.
81. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1988.
82. \_\_\_\_\_. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2a. Edição, 1990.
83. CIORAN, Emil Michel. *Breviário de Decomposição*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
84. COELHO, Nelly Novaes... (et al.). *Feminino Singular*. São Paulo, GR, 1989.

85. \_\_\_\_\_. **Literatura Infantil**. São Paulo, Ática, 5a. edição 1991.
86. DELEUZE, Gilles. a) **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.  
\_\_\_\_\_ b) **Conversações**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
87. \_\_\_\_\_ e PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris, Flammarion, 1977.
88. \_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux**. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
89. DUBOIS, Jean...(et al.) **Dicionário de Linguística**. São Paulo, Cultrix, s/data
90. DUPLESSIS, Yvone. **Le Surréalisme**. Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
91. ECO, Umberto. **Como se faz uma Tese**. São Paulo, Perspectiva, 1989.
92. ELLIOT, T. S. **De Poesia e Poetas**. São Paulo, Brasiliense, 1991.
93. FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2a ed. revista, 1986.
94. FOUCAULT, Michel. **A Vontade de Saber**. In: **História da Sexualidade volume I**, Rio de Janeiro, Graal, 9a edição, 1988.
95. \_\_\_\_\_ **L'écriture de soi**. In: **Corps écrit**, número 5, Paris, PUF 1983.
96. \_\_\_\_\_ **O Uso dos Prazeres**. In: **História da Sexualidade volume 2**, Rio de Janeiro, Graal, primeira edição, 1984.
97. FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
98. GOMES, Eustáquio. **Os Rapazes d'A Onda e Outros Rapazes**. Campinas Pontes, editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.
99. GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Cartografias do Desejo**. Petrópolis Vozes, 1986.

100. GUATTARI, Félix. **Caosmose/Um Novo Paradigma Estético**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
101. HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.
102. HEBER-SUFFRIN, Pierre. **O "Zaratustra" de Nietzsche**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.
103. HORTAS, Maria de Lourdes (org.). **Palavra de Mulher**. Rio de Janeiro, Fontana, 1979.
104. JUNG, C. G. **Aion: estudos sobre o simbolismo do si mesmo**. Petrópolis, Vozes, 1982.
105. \_\_\_\_\_ **Psicologia da Religião Ocidental e Oriental**. Petrópolis, Vozes, 1980.
106. \_\_\_\_\_ **Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade**. Petrópolis, Vozes, 1979.
107. \_\_\_\_\_ **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.
108. \_\_\_\_\_ **The Real and the Surreal**. (Complete Works, 8, p.382)
109. \_\_\_\_\_ **Fantasy**. (Complete Works, 6)
110. KAZANTZAKIS, Nikos. **Os Irmãos Inimigos**. São Paulo, Círculo do livro, s/data.
111. \_\_\_\_\_ **Testamento para El Greco**. Rio de Janeiro, Artenova, 1975.
112. LECLERC, Annie. **Palavra de Mulher**. São Paulo, Brasiliense, 1982.
113. LEITE, Dante M. **Psicologia e Literatura**. São Paulo, Hucitec, 1987.

114. LIMA, Jorge de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, volume 2, 2a edição, 1980.
115. MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro, Graal, 1990.
116. MANSFIELD, Katherine. **Algumas Cartas e Trechos do Diário**. Florianópolis, Noa Noa, 1988.
117. \_\_\_\_\_ **Cartas**. Lisboa, Portugal, s/data.
118. MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro, Zahar, 8a edição, 1981.
119. \_\_\_\_\_ **A Dimensão Estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
120. MARDER, Herbert. **Feminismo e Arte/um estudo sobre Virginia Woolf**. Belo Horizonte, Interlivros, 1975.
121. MARTINS, Wilson. "O crítico, espécie em extinção". In: **Jornal do Brasil**, 12/06/93.
122. MILAN, Betty. **O que é o amor**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
123. NADEAU, Maurice. **Histoire du Surréalisme**. Paris, Éditions du Seuil, 1964.
124. NESTROVSKI, Arthur (org.) **Riverrun/Ensaio sobre James Joyce**. Rio de Janeiro Imago, 1992.
125. NIETZSCHE, F. **A Origem da Tragédia**. Lisboa, Guimarães, 1988.
126. NIN, Anais. **Em busca de um homem sensível**. São Paulo, Brasiliense, 1981.
127. NOVAES, Adauto...(et al.) **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
128. NOVALIS, Friedrich H. **Pólen**. São Paulo, Iluminuras, 1988.



129. OVIDE. **Les Métamorphoses**. Paris, Flammarion, 1966.
130. PAES, José Paulo. **Gregos e Balanos**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
131. PARKER, Richard G. **Corpos, Prazeres e Paixões**. São Paulo, editora Be Seller, 1991.
132. PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
133. QUINTANA, Mario. **Diário Poético/1992**. São Paulo, Globo, 1991.
134. \_\_\_\_\_ **Nova Antologia Poética**. Porto Alegre, Globo, 1985.
135. RAMOS, Graciliano. **Angústia**. São Paulo, Martins editora, 13a edição 1971.
136. RIEDEL, Dirce Côrtes. **Melas-Verdades no Romance**. Rio de Janeiro Achiamé, 1980.
137. RIMBAUD, Arthur. **Uma Temporada no Inferno e Iluminações**. (Trad. Le Ivo) Rio de Janeiro, Francisco Alves, 3a edição, 1985.
138. \_\_\_\_\_ **Uma Estadia no Inferno**. (Trad. Ivo Barroso) Rio Janeiro, Civilização Brasileira, 2a edição, 1983.
139. ROBERT, Marthe. **A Revolução Psicanalítica**. São Paulo, Perspectiva 1991.
140. ROSSET, Clément. **O Real e seu Duplo**. Porto Alegre, LPM, 1988.
141. ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. São Paulo, Clube do Livro, 198
142. ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo, Perspectiva, INL/ME 1973.
143. SALOMÉ, Lou A. **O Erotismo**. São Paulo, Princípio, 1991.

144. SANTIAGO, Silviano. "O Narrador Pós-Moderno". In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. (p. 38-52)
145. SCHENBERG, Mario. *Diálogos*. São Paulo, Nova Stella, 1985.
146. SCHNAIDERMAN, Boris. *Tolstói*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
147. SCHULER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo, Ática, 1989.
148. SCLIAR, Moacir. "O eterno retorno do conto". In: *Folha de São Paulo*, 27/12/92.
149. SERENO, Eugênia. *O Pássaro da Escuridão*. Rio de Janeiro, nova Fronteira/INL, 1984.
150. SEVCENKO, Nicolau. "O Enigma Pós-Moderno". In: *Pós-Modernidade*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1988. (p. 43-55)
151. SILVEIRA, Nise da. *O Mundo das Imagens*. São Paulo, Ática, 1992.
152. \_\_\_\_\_ *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1981.
153. SONTAG, Susan. "Calma como Vulcão/Entrevista". In: *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, São Paulo, 20/06/93.
154. \_\_\_\_\_ "Não quero ser uma celebridade". In: *Jornal do Brasil*, Idéias/Livros, 12/06/93.
155. \_\_\_\_\_ "Entrevista". In: *Revista Isto É*, 23/06/93.
156. TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra, Almedina, 1983.
157. TOLSTOI, Léon. *A morte de Ivan Ilitch*. Rio de Janeiro, Ediouro/Tecnoprint, s/data.
158. VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1992.

159. WILSON, Colin. **O Oculto**. (Volume 1) Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2ª edição 1991.
160. \_\_\_\_\_ **O Oculto**. (Volume 2) Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2ª edição, 1982.
161. WOOLF, Virginia. **Diário (1915-1926)**. Lisboa, Bertrand, 1985.
162. \_\_\_\_\_ **Las Mujeres y la Literatura**. Barcelona, Lumen, 1981.
163. \_\_\_\_\_ **Orlando**. (trad. e introdução de Cecília Meireles) Rio de Janeiro, Bruguera, s/data.
164. \_\_\_\_\_ **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985
165. \_\_\_\_\_ **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo, Paulinas, 1985.

#### **IV - PÓS-TUDO:**

166. ASSIS, Machado de. **Os melhores contos de Machado de Assis**. São Paulo, Global, 1984.
167. BOSI, Ecléa. **Simone Weil**. São Paulo, Brasiliense, 1982.
168. CASTELLO, José. **A Obscena Senhora H**. (texto xerocado, até a presente data não publicado)
169. DAHLKE, Rudiger. **Mandalas**. São Paulo, Pensamento, 1993.
170. ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. São Paulo, Mercuryo, 1992.
171. HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo McGraw-Hill, 1976.
172. MORA FUENTES, José Luís. **O cordeiro da casa**. São Paulo, Quíron, 197

173. \_\_\_\_\_ **Fábula de um rumo.** São Paulo, Moderna, 1980.
174. PRIGOGINE, Ilya e STENGERS, Isabelle. **A nova aliança.** Brasília, UnB, 1991.
175. PROUST, Marcel. **Sobre a leitura.** Campinas/SP, Pontes, segunda edição, 1991.

## **VI. Anexo 1: O Visitante**

**(Peça Teatral Inédita de Hilda Hilst)**

### **Personagens:**

ANA (mãe)  
MARIA (filha)  
HOMEM (marido de Maria)  
CORCUNDA

ANA - É encantadora mas existe nela qualquer coisa de postiço e de indevassável. 40 anos. Mulher clara.

MARIA - 25 anos. Parece mais velha. Morena. Tem alguma beleza.

HOMEM - (marido de Maria) "Um todo cortês. Um porte ereto e altivo"  
(Segundo o relato de Ana a respeito de uma certa noite)

CORCUNDA - Homem alto, com uma leve corcova. Nem feio, nem bonito. 45 anos.

NOTAS: Ana e o marido da filha são figuras imediatamente atraentes. O corcunda não deve ser tratado ostensivamente como um elemento mágico. Não deve ter tiques apenas um certo sorriso, um certo olhar e alguns gestos perturbadores.

Imagino o cenário de "O Visitante" quase monacal. Paredes brancas, arcos, um pequeno corredor dando para os quartos, uma grande porta escura de madeira. Não há pobreza ostensiva. Mesa grande, escura, de madeira. Sobre a mesa, uma jarra. Ao lado da jarra, um maço de flores em desordem. Uma pedra mármore com muitos pães, redondos, compridos. A

sala é um lugar onde se executam algumas tarefas domésticas e também onde se come. Um tear sem muita importância num canto. Por um dos arcos, vai-se até a cozinha. Sob a jarra, uma bandeja redonda de metal. Jarras também de metal. As mulheres vestem roupas longas, talvez brancas, talvez bordados escuros nas mangas. Vejo tudo entre o medieval e o nazareno - branco, vermelho, marrom.

**NOTA:** Pequena peça poética que deve ser tratada com delicadeza e paixão. Pausas, cumplicidades nada evidentes, silêncios esticados. Sobretudo é preciso não temer as pausas entre certas falas. São absolutamente necessárias.

**NOTA:** Ana nunca se movimenta rapidamente. É lenta, grave, composta, delicada. Não é uma formiguinha laboriosa, apesar de que a filha a vê assim.

Maria tem gestos duros. É disciplinada quando arruma os pães.

Ana (tecendo ou próxima do tear, como se tivesse acabado de tecer alguma coisa, meiga)

Muitas vezes tenho saudade das tuas pequenas roupas. Eram tão macias! (rindo) Tinhas uma touca, que por engano meu, quase te cobria os olhos.

Maria (seca) É bem do que eu preciso ainda hoje: antolhos

Ana (meiga) E uma camisola tão comprida... branca. Nos punhos e no decote, coloquei umas fitas. E te arrastavas, choravas, se de repente, na noite, não me vias.

Maria Agora vejo-te sempre. Cada noite. Cada dia. (pausa)

Ana Eras mansa. Me amavas. Ainda me amas agora?

Maria Ah, que pergunta! As coisas se transformaram. Nós também.

Ana A casa ainda é a mesma. E a mesa e

**Maria (interr.)** A casa, a mesa... todas essas coisas vivem mais do que nós. Ficam aí paradas. E assim mesmo envelhecem. Tu pensas que são as mesmas e não são.

**Ana** Imaginai Sei tão bem que é a mesma casa e a mesma mesa e

**Maria (interr.)** Tu não entendes.

**Ana** Explica-me então.

**Maria** Tudo se modifica, não percebes? (pausa)

**Ana (começa a cantar com os lábios fechados)**

Bem deixa-me arrumar estas flores. (Pega nas flores que estão sobre a mesa e começa a colocá-las dentro de uma jarra. De repente faz um gesto como se sentisse alguma coisa no ventre. Aproxima-se da filha) (Apreensiva)

Filha, põe a mão sobre o meu ventre. Vê que volumoso. Às vezes um lado se estende mais que o outro. Outras, sinto por dentro um ruído... Como um soco.

**Maria (seca)** Deve ser o comer.

**Ana** Mas tu sabes que me alimento pouco.

**Maria** Nenhuma outra coisa pode ser.  
Teu ventre já fez o que devia:  
Gerou-me a mim.

**Ana (triste)** E aquela que morreu.

**Maria (seca)** Mas ainda assim  
Deus te deu beleza em demasia.

**Ana** Foi generoso comigo: (Aproxima-se mais da filha)  
Deu-me esta filha.  
Tu, sim, és bela.  
Mas te falta cumprir

Esse dever de dar  
Um filho ao teu marido.  
E a mim, uma nova alegria. (pausa)  
Hei de fazer um berço  
Todo de renda e sol.  
Laços talvez. Mas nada  
Muito rico. Não podemos.  
Duas ou três  
Fitas de cetim, umas quantas  
Deixa-me ver... umas quantas  
Pérolas pequeninas  
Sem muito brilho, essas  
Baças, mas de contorno  
Delicados, presas  
por um fio de ouro fino  
E depois algumas

**Maria** Algumas nenhuma mãe. (pausa)

**Ana** Não te alegro minha filha  
Falando do teu filho  
Que um dia há de vir? (pausa)  
Mas o que tens? Falei muito?  
Te cansaste?

**Maria** Não.

**Ana (amorosa)** Vem. Senta-te perto de mim.

**Maria** Devo alimentar o cão. (Pega uma vasilha e vai até um dos arcos coloca a vasilha no chão e fala como se o cão estivesse presente) Tu és bom. Tu és bom. És meu. (volta novamente e continua a arrumar os pães) (Olha para a mãe fixamente)

**Ana** Às vezes tens um olhar...

**Maria** O meu olhar de sempre.

**Ana** Tens o olhar de uma mulher



- Que vi um dia.
- Maria** Quem era?
- Ana** Não sei. Era por um caminho.  
E era noite.
- Maria** Disseste um dia.
- Ana** Um dia é maneira de dizer.  
Era noite.
- Maria** Mas amanhecia?
- Ana** Era noite.
- Maria (grave e irônica)** As coisas que tu dizes!  
Nem sabes da mulher...  
Mas enxergaste os olhos! (ri)  
E por um caminho à noite.  
Ainda que sob a testa  
Tivesses mais dois olhos!
- Ana** Os olhos eu não vi.  
Senti o olhar. É diferente.
- Maria (irônica)** E nessa noite  
Havia pelo menos um luar?
- Ana** Não.
- Maria** Mãe, tu mentes. (pausa)
- Ana** Um olhar não se vê, minha filha.  
Um olhar pousa sobre nós.  
Ou penetra. Pode ser asa somente.  
Pode ser estilete.
- Maria (seca)** E então como era o olhar dessa mulher?

Pousava ou magoava?

Ana (olha p/ a filha) Era um olhar... (pausa) doente. (Maria olha fixamente para Ana) Minha filha... que olhar!

Maria (severa) O meu olhar de sempre. Já te disse.  
Tens mais imaginação do que um profeta.  
Primeiro falas do ventre e de ruídos.  
Quem te ouvisse  
Em ti encostaria o próprio ouvido  
E esperaria o impossível... (ri)  
Um vagido! (ri)  
(Severa) Nunca te conformaste com a velhice.  
(Aproximando-se) Queres parir ainda. Abrir as pernas  
E dar caminho ao que vai sair  
Ou a uma nova espera?

Ana Como te transformaste!

Maria Eu não te disse? Agora compreendes? Nós nos transformamos. (pausa)

Ana (põe a mão sobre o ventre) Vê! Ele se estende!

Maria Mas por que falas do ventre  
A cada instante? Meu Deus!  
Já não me basta ouvir tua voz  
Ainda é preciso ouvir teus ruídos  
Tuas vísceras. O que queres de mim?  
Que eu te toque? Que alise a barriga?

Ana Aquela que morreu assim faria.

Maria Mas está morta. (pausa) Falas do meu olhar... E o teu?  
Já te olhaste? (Pega na bandeja de metal) Eu te mostro. (Segura a bandeja bem próximo de Ana junto ao rosto) Olha! Tens o olhar de uma mulher com sede.

Ana Sede de que, minha filha?

**Maria (voz baixa e irada)** Sede de ter entre as pernas o que te conviria.  
**(Ana cobre o rosto com as mãos)** Oh, até a morte será preciso te olhar.  
Até a morte. Eu estarei aqui, vendo o teu rosto.  
E a tua imunda maneira de agradar. Ah, se for preciso conviver contigo. Sempre, sempre

**Ana (interr. muito assustada)** Devias te cuidar. Estás doente.

**Maria** Olha-me. Há em mim qualquer coisa que é tua?  
Tenho por acaso o teu cabelo, a tua pele  
O teu andar? Olha as minhas mãos!  
São duras. Olha o meu ventre, olha!  
É curvado para dentro. E não para a frente.

**Ana (c/seriedade e meiguice)** E a minha culpa em tudo isso onde está?  
(ouve-se ruídos, vindos de fora. Ana olha para um dos arcos que dá para o jardim) Cala. Teu marido vem chegando.

**Maria** Calar-me? Por que?

**Ana** Porque nunca se espera um homem  
Gritando. (entra o homem, marido de Maria)

**Homem** Boa-noite Ana. (olha p/ a mulher) Então que fizeste?

**Maria (seca)** Infinitas tarefas.

**Homem (amável)** Diz uma delas. (pausa)

**Ana (quebrando o silêncio da filha)** Olha, fez pães.  
E depois teceu.  
Colheu flores. Cantou.

**Maria** Já não basta?

**Homem (somindo)** Cantaste? (pausa)

Ana (quebrando o silêncio da filha)	Uma canção breve Mas tão bela Que quem a ouvisse cantar Rezaria por ela.
Homem (grave)	Ainda bem, Ana. Rezar é bom. (Aproxima-se da mulher, sorri) Canta. Como era? (pausa) Está triste?
Ana (interr. sorrindo)	Imagina!
Homem (p/mulher)	Então canta. (pausa)
Ana (afoita)	Sabes, tem vergonha De cantar tão bem Que tu nem sonhas.
Homem (amável) lábios)	Eu ajudo. Era essa? (Canta sem mover os
Ana (sorrindo)	Não. Era assim.
Maria (interr.)	Pareml Dois anjos! Dois querubins! (pausa) (Ana e o homem trocam olhares. O homem tenta ser alegre)
Homem	Hoje temos visita.
Ana	Então deixa-me começar A arrumar esta bandeja De uma maneira bonita (pega a bandeja e sai) (pausa maior)
Maria	Nunca se pode estar a sós contigo. Tenho mãe. Tens amigos.
Homem (grave)	Quem te ouve falar Pensa que quando entramos no quarto Somos um. E estás mais longe de mim

Do que o céu, do mar.

**Maria (voz alta)** Quem te ouve falar  
 Pensa que é verdade  
 Que desejas esses dois que disseste  
 Aproximar. (ri) O céu e o mar! (sai levando alguns  
 pães para a cozinha, cruza com Ana. Olham-se)

**Ana (entrando com muitas flores ao redor da bandeja) (Dirige-se ao homem)**

Escuta, te parece bem estas flores  
 Ao redor do que se vai comer? (pausa)  
 Mas o que tens?

**Homem** Ana, meu Deus, que solidão.  
 Que triste é a tua filhai  
 Quando a possuías no ventre  
 Que idéias alimentavas, hein?  
 Tu sorias? Fala  
 E é como se o meu hálito  
 Fosse de encontro a uma pedra.  
 Nem a terra, nem a terra  
 Me causa tanto espanto.

**Ana** É bela.

**Homem (exaltado voz baixa)** Uma fera pode ter o mesmo rosto.  
 Anal Que distancia  
 Passo a passo anda com ela.

**Ana** É bela.  
**Homem** Mas que me importa! Que me importa!  
 Se eu te desse uma flor cada dia  
 E sempre que a tocassem  
 O tato te feria...

**Ana** Uma flor de cimento?

**Homem**                      Aguda, fria. De gesso.

**Maria** (entrando para arrumar a mesa) Palavras, palavras.  
Quantas palavras inúteis  
A cada dia.

**Ana**                          Falávamos

**Maria**                      Do meu olhar?  
Dos teus ruídos?

**Ana**                          Do trigo... deste pão.

**Maria**                      Há de ficar amargo.

**Ana**                          Por que?

**Maria**                      Será mastigado  
Com palavras vãs. (pausa)

**Homem**                      Por que disseste  
que falávamos do teu olhar?  
E de quem os ruídos?

**Ana** (rápida, somindo)    Por que hoje eu dizia  
Se não tivéssemos olhos  
A vida como seria?

**Maria** (severa)              E que o meu olhar

**Ana** (interr.)                E que o teu olhar  
Às vezes é de sol  
E outras vezes lunar.

**Homem** (grave)              De sol e lua. (para Maria) Deixa-me olhar  
os teus olhos. Olha-me. (aproximando-se) De  
treva.

**Ana** (amável)                De fadiga, talvez.

**Maria**

Mas será possível  
Que não há mais o que se falar  
Nesta casa, a não ser de mim  
e do meu olhar

(Pausa)

**Homem (para Maria tentando ser alegre)** Sabes, nossa visita de hoje  
é um homem tão delicado!  
Encontrei-o no caminho por acaso.  
E queres saber? Eu nem lhe sei o  
o nome.

**Maria (seca)**

E convidas alguém que não conheces?

**Homem (amável)**

Como não conheço?  
Pelo aspecto, pela fala  
Deve ser homem de apreço.  
Tem apenas um defeito  
(As duas mulheres olham-no interrogando)  
Mas quase não se nota...  
Uma corcova.

**Ana**

Vamos tratá-lo bem, se gostas dele.  
Parece que  
advinhamos não é minha filha? Temos  
uma linda  
ceia.

**Maria**

Tu é que sabes. Tratas da cozinha o ano  
inteiro.

**homem**

E então o que teremos?

**Ana**

O mais tenro dos cordeiros.

**homem**

Ainda que nada houvesse... temos vinho.  
Basta

(muito alegre, para Ana, ilustra o que vai contar)

Sabes, eu caminhava pelo caminho do outeiro. E de repente o homem surge. Que graça! Já não havia mais luz. E nós dois nos assustamos e ao mesmo tempo demos um salto para trás. AHI (exclamação de susto) E nos olhamos, e depois rimos, claro! Afinal éramos dois homens plantados ali e quietos como dois lobisomens.

**Ana**

Por que será que sempre comparamos uma coisa com outra que não conhecemos?

**Homem (rindo)**

Por que? Eu comparei coisa com coisa?

**Ana (rindo)**

Disseste que tu e ele eram dois homens e que estavam ali plantados e quietos como dois lobisomens.

**homem (rindo)**

Bem, um lobisomem é verdade eu nunca vi.

**Ana**

Não disse? Por isso devias dizer... "quietos" como... (tenta encontrar uma boa comparação) bem...

**homem (sorindo)**

Vamos... quietos como que?

**Ana**

Ora, não sei, "quietos" como... dois homens!

**Maria (seca)**

Inquietos, devias dizer.

**Homem (sem compreender)**

Por que?

**Maria**

Inquieto... como todo homem.



(pausa com atmosfera desagradável)

**Ana** (terminando de arrumar todas as flores na bandeja)

Bem está tudo quase pronto. (sai)

**Homem** (para Maria)

Põe o vinho na mesa. Dá-me um pouco.  
(ouvem passos e depois uma batida na porta.) Deve ser ele. Abre. ( Maria fica imóvel) Abre, abre. (Ana reaparece)

**Ana** (para homem)

Bateram, ouviste? ( Outra batida)

**homem** (para Maria)

Deixa, eu abro. (Maria põe a mão sobre o ombro do marido não o deixando levantar-se)

**Maria** (p/ ana)

Quem tem tanta conversa  
E é tão laboriosa  
Pode abrir uma porta. (sai)

(Ana abre a porta para a visita)

**Corcunda** (entrando)

Prometi a mim mesmo  
dar esta flor  
a quem primeiro surgisse  
nessa casa  
e esta porta me abrisse. ( entrega a flor Ana.)

**Homem** (levantando-se)

Ainda bem que foi Ana e não fui eu  
Uma flor para um homem, já pensaste?  
Até a mulher podia duvidar  
se serias ou não, mensageiro amoroso  
de uma trama.

**Ana** (sorindo)

Que perfumei E que flor tão estranha.

**Corcunda**

Não é do vosso agrado?

**Ana** (pondo a mão sobre o ventre) Muito..mas

**homem** Não te sentes bem?

**Ana** (para o corcunda) É que é tão belo receber um presente.  
Eu que nada mais espero. (sai)

**corcunda** (extasiado sem sair do lugar) Tem lindo rosto.

**Homem** Senta-te homem. (pausa) Sonhas?

**Corcunda** (extasiado. Sentando-se lentamente) E a pele...? e o andar.

**homem** (sorrindo, mas apreensivo) Falas de quem? De Ana?

**corcunda** (sorrindo) Chama-se Ana? A tua Ana?

**homem** (sorrindo mas apreensivo, voz baixa) Minha? Estás louco.  
(alegre) Sou casado com a filha.  
Homem, ainda não bebeste e já  
estás a delirar.(Levanta o copo cheio  
Olha a corl de vinho serve o  
corcunda) Penso às vêzes comigo  
que se não fôsse preciso trabalhar  
ficava diante disto. Talvez nem  
bebesse mas  
ficasse a olhar.

**Corcunda** (ausente) Chama-se Ana.

**Homem** (sorrindo) Sim. Eu já não disse?

**Corcunda** E a tua mulher como se chama?

**Homem** (sentindo-se a vontade)  
Maria. Ana casou-se duas vêzes  
E de cada união teve uma filha.  
A primeira morreu. E também  
os maridos.

- Corcunda** E essa que morreu que nome tinha?
- homem (sorindo)** Maria.
- Corcunda** Mas Maria não é a que tens por mulher?
- Homem (ri)** Sim, sim. Mas essa é uma estória! Ana prefere a todos os nomes  
O nome de Maria. Se tivesse dez filhas a todas esse mesmo nome lhes daria.  
(olha para o copo cheio) Mas não bebes?  
(Ana aparece com uma bandeja enfeitada)  
Ei-la. Tão depressa?
- Ana (colocando a bandeja na mesa. Para o corcunda)**  
Senhor, minha filha e eu  
Só soubemos há pouco que virieis.  
Mas se o alimento não vos agradar  
Pensamos outro. E tudo será feito  
De novo e para o vosso gosto. (Senta-se à mesa)
- Homem** E Maria não vem?
- Ana (p/o homem)** Deitou-se. (para o corcunda) E vos perde perdão.  
Perdoa.
- Corcunda** Cansou-se, por mim?
- Ana** Oh, não, senhor.  
É frágil. E hoje  
Andou de um lado a outro.  
Fez os pães e mais isso  
E aquilo outro.
- homem (Olhando p/Ana)** Teceu, colheu flores, cantou.

**Ana (mudando rápida de assunto)**

**corcunda** Senhor, será do vosso agrado? (serve o

**corcunda**

É tão belo assim, tão arrumado.  
É pena desmanchar.

**Ana**

Às vezes a beleza  
É só na aparência.  
E por dentro não há nada  
Que nos agrade. Nem paladar  
E neste caso talvez (sori, mostrando a  
bandeja tão  
enfeitada)  
Nem singeleza.

**corcunda  
e p/Ana)**

Deve ser bom, ser belo. (olha p/ o homem

Não é bom?

**homem  
(p/corcunda)**

Mas a beleza em nós dois, é dispensável.  
É tão melhor ser homem simplesmente  
E ser amável assim como tu és.

**Ana (p/corcunda)**

É verdade, senhor. A cor.  
Das coisas, tantas vezes nos engana.  
E a beleza é como a cor: conforme a luz,  
De ouro. Ou escura (ri) como alcaçuz.

**corcunda**

Já vos enganaste, senhora?

**Ana**

Com a beleza? (pausa) Sim.

**corcunda**

E como foi?

**Ana**

Ah, senhor, nem sei se posso...  
Se soubesseis!

**corcunda**

Contai, conta-nos, senhora.

<b>homem</b>	Essa dor de não saber, eu não mereço.
<b>corcunda</b>	Nem eu. Pois sendo feio como sou E isso muito me entristece, Quem sabe se o vosso conto Há de alegrar-me. E desejarei ficar Tão feio, como a mim, tudo em mim Me parece.
<b>Ana (reclina-se ligeiramente na cadeira. Luz um pouco mais clara sobre Ana)</b>	Então, para vos alegrar...
<b>corcunda</b>	Como sois clara!
<b>Ana</b>	Ah, se soubesseis Nessa noite atormentada Como sofri de umas garras!
<b>corcunda (extasiado)</b>	Como sois clara!
<b>homem</b> <b>Ana (sorindo/grave)</b>	Mas deixai-a contar. A noite sim era clara... (pausa) E eu pensava naqueles a quem perdi Treva amara, Quando a meu lado se fez Uma sombra que a princípio Lembrava um todo cortês Pelo porte ereto, altivo... E por isso, por ser tão belo Eu olhei. Mas ah, senhor, A sombra se fez mais densal E olhando bem, (acentua) "penso que vi"... Aquele cujo nome eu nem vos posso dizer... Vós o sabeis. Me dizia: Tão bela, tanto saber Tão só na noite vazia?

Perdoai-me assim dizia.  
 Ah, que soluço, que dor  
 Que lutas com ele traveil  
 E a manhã já se mostrava  
 Quando a Coisa se desfez. (pausa)  
 Desde esse dia pensei  
 Que a beleza pode ser clara  
 E sombria. Desde esse dia  
 Nem sei, temo por tudo  
 O que é belo. Temo... (sorindo)  
 Mas a verdade, é que também  
 Tenho amor. Tenho amor até por flores  
 Por animais, por estrelas.  
 (grave)  
 O que será que me faz  
 Amá-los com tanto amor?  
 (preocupada)  
 Esse amor por animais, já me disseram,  
 (para o corcunda) imaginei  
 Que é parecença interior.  
 Mas por flores? por estrelas?  
 Quem sou eu para sabê-las?

**corcunda (intrigado, p/Ana)**

Dissestes  
 Que aquela sombra a princípio  
 Lembrava um todo cortês (olha p/o homem)  
 Pelo porte ereto, altivo

**Ana**

Sim, é verdade

**corcunda (p/Ana)**

E que depois... a sombra  
 Se fez mais densa.

**Ana**

Também isso é verdade. Por que?  
 Não encontrais coerência?

**corcunda**

E que depois... olhando bem

**homem (interr.)**

Viu "aquele"

**corcunda (interr.)** Ana não disse assim. (pausa) Posso vos chamar de Ana, simplesmente?

**Ana** Ana é o meu nome. E o teu?

**corcunda** Meu nome é... Meia-Verdade.

**Ana** Meia-Verdade?!

**corcunda** Assim me chamam todos.

**homem** E eu que não sabia! Meia-Verdade!  
Tem graça! Se a verdade ninguém sabe  
Quando se mostra. Inteira ou meia.  
Pode ser bela e feia.

**Ana (refletindo)** Meia-Verdade... por que?

**corcunda (apontando a cintura e as pernas)**  
Porque daqui para baixo sou perfeito  
(apontando a cintura e o tronco)  
E daqui para cima carrego meu defeito.

**Ana (meiga)** Meia-Verdade!

**corcunda (extasiado)** Ana!

**homem (p/corcunda)** Mas tu dizias... lembra-te

**corcunda (p/Ana)** Que na tua noite vazia  
"Pensaste" ter visto "aquele"...

**Ana** Eu disse assim?

**homem** Disseste. Agora me lembro.  
Disseste: "Penso que vi aquele"

**corcunda (interr. p/Ana)** E então não há certeza

De ser "aquele" o maligno  
De quem tens tanto medo.  
Pode ser o divino. (olha p/o homem  
sorrindo (p/Ana) Teu amigo.  
(pausa. Ana dá sinais evidentes de mal  
estar)

**homem**

Ana, o que tens? Estás doente?

**Ana (angustiada)**

Não...  
Apenas sinto o ventre intumescido  
E dentro dele às vezes um ruído...  
Como um soco. (cobre o rosto com as  
mãos)

**corcunda**

Mas o que foi? Estás conosco! Não te  
aflijas, te dói?

**homem (aproxima-se)**

Estás comigo! Fala!

**Ana (angustiada, temente)**

Depois daquela noite  
De milagre ou castigo  
Já não sei... tenho quase certeza  
(afliçssima) Ah, que vergonha, não direi!

**homem (sentimentos múltiplos. De amor, de receio)**

Fala! Olha-me no rosto!  
Deixa-me colocar o ouvido! (ajoelha-se  
escuta o ventre de Ana e com as duas  
mãos toca-lhe o ventre. Depois levanta-se,  
olhando-a com enorme espanto)

**Ana (fala rápida, angustiada e temente)**

Tenho quase certeza  
De que uma coisa move-se em mim  
E se acrescenta aos poucos... (lentamente)  
Como uma escada se encurvando  
Descendo...

**homem (interr.)**

Como uma flor... quase nascendo? (Ana  
põe a mão sobre a boca do homem)



<b>corcunda (p/Ana)</b>	Porque que não dizes... como a tua própria came desabrochando?
<b>Ana</b>	Cala! (Entra Maria e empurra o marido para longe de Ana)
<b>Maria (p/marido)</b>	Afasta-te!
<b>homem</b>	Mas que demônio te tomou? Estás louca?
<b>Maria</b>	Não, não estou louca. A minha volta ainda Alguém, alguém me guarda. (para o corcunda) Retirai-vos, eu vos peço. (o corcunda tenta sair)
<b>homem (retendo o corcunda)</b>	Tratas como inimigo Quem vem à nossa casa? E de que me acusas? Não tenho sido eu No gesto e na palavra O ofendido?
<b>Ana (voz baixa)</b>	E a mim como me trata!
<b>Maria</b>	Dois anjos! Dois querubins! (tom de voz crescente) E um ventre que se estende! (Para o corcunda) Olha para o meu ventre Tu que sabes da mentira E da verdade. Olha! Inútil, repousado... Acreditas? Intocado!
<b>homem (tom crescente)</b>	Ah, quem te ouve falar... Queres falar?

Falemos. Esta é a tua mãe. Este é o meu amigo.

Falemos de uma noite, não, de todas, quando te deitas. O grande olhar perdido... Eu não te toco? Não tento?

**Maria (cólera)**

Tentas. (voz baixa) Mas tens no peito Um sonho que a sós sonha contigo.

**homem (grita)**

Ana! Tua filha está louca!

**Maria (grita)**

Ana! Ana! É o que diz cada noite a tua boca.

**homem (voz baixa/alucinada)** Mentos. Mentos. (pausa de grande tensão)

**Corcunda**

E se falássemos, e se falássemos  
Como se de repente a própria morte  
E a vida, estivessem presentes?

**Maria**

A morte.

**Ana**

A vida.

**corcunda (aproxima-se de Maria. Fala muito lentamente)**

És tão jovem... Olha-me. Olha-me.  
Sabes? Com o tempo, um certo limo  
Se faz na nossa carne. Tu não o vês.  
Nem o sentes assim, como uma coisa física.  
Nem é por dentro, que esse... limo se faz  
Nem sabes  
Se é com o tempo que ele cresce,  
decrece  
Ou modifica. Mas de acordo contigo  
Ele a si mesmo se transforma  
E te faz criatura alegre ou triste.  
Te faz acreditar no que perdura  
Ou em tudo que te parece real

Mas que não existe. (pausa) Tu  
compreendes?

**Maria** (voz levantando aos poucos)

Não eu não compreendo.  
Um certo limo se faz na nossa carne...  
O que tu queres dizer? Em mim nada se  
faz.  
Acreditar no que perdural Acredito sim  
Num certo limo... palpável. Toca-me.  
Um limo de amargura.

**homem**

Mas por que falas assim? Por que?

**corcunda** (mansamente p/ o homem) Cala-te.

**Ana** (p/o corcunda)

Ah, se tu conseguisses  
Arrancar de minha filha  
Esse sal... esse demônio de mágoa.

**homem**

Um satanás, Ana, um satanás em tua filha!

**Maria**

O satanás do encanto! É o que tu vês  
(aponta Ana) Nessa que me deu a vida.  
E em cada canto onde ela estiver  
Tu e um outro estará presente. Um outro:  
O satanás do encanto!

**Ana**

Oh, meu Deus, por que?  
Por que me fizeste assim.

**corcunda**(baixo)

Com essa boca, essa tez.

**Ana**

Tão dividida?  
Se minha filha é essa que se mostra  
É porque tudo isso eu tenho em mim...  
O mesmo sal, a mesma treva.

<b>homem (p/Ana)</b>	Se é verdade o que tu dizes (aponta Maria) e o que ela diz (aproxima-se de Maria) Tu, terias também O satanás do encanto! E no entanto não o tens.
<b>Maria</b>	E isso te desgosta. Isso te enoja.
<b>homem (muito meigo)</b>	Mas que tola... Que tola. Abraça-me. Vem.
<b>Maria (afastando-o)</b>	Ainda és capaz de me dizer palavras? Mas
<b>corcunda</b>	o que queres de mim? Talvez temura.
<b>Maria</b>	Temura?!
<b>homem</b>	Isso te espanta? A temura te espanta?
<b>Maria</b>	Mas será possível? Tu te deitas (aponta Ana) com aquela E me pedes temura?
<b>homem (alucinado)</b>	Me deito? Me deito? Então pensas? (esbofeteia a mulher, várias vezes) Então pensas?
<b>corcunda</b>	Páral Eu te peço, páral
<b>Ana</b>	Por amor, páral (o homem imobiliza-se. Maria está de joelhos)
<b>corcunda (p/Maria)</b>	Podes te levantar? Assim, assim, vamos. (Maria ergue-se vagarosamente) Senta-te. Senta-te. Escuta-me. (pausa) Certa vez...
<b>homem (vai até a porta)</b>	
<b>Ana (p/homem)</b>	Não, por favor...

- Maria (p/Ana)** Cala-te (homem tenta se aproximar/ameaçador/ de Maria)
- corcunda (afasta o homem)** Sai. Caminha um pouco. (o homem abre a porta e olha para Ana com olhar angustiado. Sai rapidamente. O corcunda levanta a cabeça de Maria) (fala lentamente) Certa vez, uma mulher pediu Àquele (olha para o alto) Àquele Ser antes do Um, esse que é sol e noite, Pássaro e coiole, que lhe fizesse brotar flores nos pés.
- Maria** E esse é um pedido que se faça Àquele que tu dizes... sol e noite, pássaro e coiole?
- Ana** E por que não ? Uma flor pode querer nascer... da nossa came.
- corcunda (mansamente p/Maria)** Mas sabes por que? Essa mulher Tinha o andar da morte. Passo estacado, Escuro. E onde ela pisava, tudo perecia: Flor pequenina, verdura, açucena, bonina...
- Maria (dura)** Ah, se me fosse dado esse poder De ter o passo ensanguentado. (corcunda põe a mão sobre a boca de Maria)
- Ana (triste)** Já tens a fúria de um galope na noite A caminho do nada.
- Maria (dura..voz alta)** Numa estrada de cardos e de espinhos. (pausa. Claridade súbita sobre Ana vinda de fora, através da janela)
- Ana (p/o corcunda, olha p/ o ventre inundado de luz)**

Tu vês? Olha! Vês?

**corcunda**

A claridade de fora. A lua talvez.

**Ana (contente)**

Agora tenho certeza de que será mulher.  
(aperta o ventre) Ah, bendita!

**Maria**

(voz entrecortada) Então é verdade, minha mãe! É mesmo verdade. Estás...cheia Cheia. E como conseguiste? Nesta casa vivemos só nós duas... E um homem. Fala! (aproximando-se) Fala! Ou tu pensas que o meu olhar foi desde sempre escuro? Tu pensas que a minha boca foi desde sempre espuma? (voz alta, destacando as sílabas, unindo a sílaba final ma com agora). Amaríssima agora! (muda de tom p/o corcunda) Flores nos pés? É tudo o que pedia essa mulher de quem falavas?

**corcunda**

Para que o andar se fizesse  
Ensolarado e leve.

**Maria (enlouquecida)**

Para morrer ao menos perfumada.

**corcunda**

Para viver amante e apaixonada.

**Maria**

Pelos pés? Apaixonada pelos pés?

**Ana (grave/sonhando)**

Apaixonada por suas flores pisadas.  
Por suas dores.

**Maria (enlouquecida)**

E ela foi atendida?  
Nasceram-lhe flores?

**corcunda**

Podes não acreditar... Podes não acreditar  
Mas é a verdade. É também verdade,  
Maria  
É que Ana desejou tanto outra filha

**Ana (as mãos e o olhar no ventre) Maria.**

**corcunda**

Que talvez... quem é que sabe...  
Uma existência sofrida  
Pode até fazer milagres.

**Maria (voz de desafio)**

Espera... espera...  
Então queres me meter na cabeça  
Essa estória de milagres? Quem és?  
Existe alguém que te conheça? Meia-  
Verdade...  
Quem são os teus amigos?

**corcunda**

Muitos tenho eu em toda parte.

**Maria**

Olha, posso parecer idiota aos teus olhos,  
mas não sou, ouviste? Como conhecestes  
meu marido?

**Ana (levantando-se inquieta)** Já sabemos. Foi no caminho do outeiro.

**corcunda**

Não havia mais luz.

**Ana (meiga)**

Assustaram-se não foi?

**corcunda**

Às vezes uma sombra

**Maria (interr.)**

Se não havia mais luz, também não havia  
sombra.

**corcunda**

Às vezes um ruído, um vulto  
Num caminho de terra...  
Bem... leva-se um susto!

**Maria**

E não achas estranho  
Que um homem te convide  
À própria casa  
Sem te conhecer

- Ana (tentando resolver)**  
Entregas por acaso  
Teu rebanho  
A um forasteiro?  
Depende. Se transpirar confiança  
E de ser um pastor tiver a graça.
- Maria (intrigada)**  
E tu o defendes com calor! (pausa)  
(mudando o tom) Tu o defendes. (quase  
sorindo) É claro! (sorindo) É tão claro. Tu  
o defendes!
- Ana**  
Mas o que é minha filha? Defendo uma  
presença em nossa casa.
- Maria (muda)**  
Sabes, mãe... estou ficando contente.
- corcunda**  
Fala-nos, Maria, de uma forma mais clara.
- Ana (aproxima-se da filha)**  
Parece mais tranquila.
- Maria (rindo)**  
E eu que nada percebia... como fui tola!  
Às vezes sim, ouvia passos... seria  
sonho? Pensava... É vigília?... Talvez  
quem sabe o demonio! Pensava. (ri) Mas  
por que não me disseram que já se  
conheciam? E que ele (aponta o corcunda)  
nas noites abria esta porta e contigo se  
deitava? Por que esse medo de mim,  
minha mãe? Afinal, é a tua casa... (vai até  
a porta) E o outro que saiu... tolo, ah, eu  
tenho culpa sim, imaginei tanta coisa, nas  
noites ele falava... e eu à escuta, mas mal  
ouvia, quase nada, pensava que ele dizia  
(olha para Ana) o teu nome (ri). Ana, Ana,  
tu és tão bela e tão boa... e encontraste,  
que bom... Meia-Verdade! (aproxima-se da  
mãe) Te acanhaste de mim? Ficaram  
todos medrosos como se eu fosse um  
carrasco... ou um querubim! (aproxima-se



de Meia-Verdade) E que histórias inventaste! Flores nos pés, limo na came! Que histórias! Como serás bom pai. (ajoelha-se põe as mãos no ventre de Ana) (Fala para a criança dentro da mãe) Ah, Maria, eu sim te farei um berço que nem sei, nem conheço. Lírios... E um travesseiro (olha para a mãe) Sabes do que? (Faz um gesto brusco com a cabeça, soltando os cabelos) Do meu cabelo! Ficarás tão mimada! Não importa. Já sofreste bastante de pudor (o corcunda encaminha-se lentamente para a porta e sai. Somente Ana o vê sair) Com nossa mãe cautelosa te escondendo de mim. Terás tudo: beleza, e talvez glória quem sabe. E depois terás um filho. Um homem. Um filho homem feito de amor. Esse nunca há de sofrer. Nem dor, nem qualquer martírio. Sabes porque? Não cabe mais sofrimento. Sofremos tanto por ti. (levanta-se. Olha ao redor.) E Meia-Verdade onde está?

**Ana (angustiada)**

Deixa filha. Deve ter ido buscar o teu marido. (ouve-se passos)

**Maria**

Ei-lo (entra o marido de Maria) (Maria contente) Ah, que bom, és tu! (aproxima-se)

**homem (p/mulher)**

Sossegaste?

**Maria**

Agora sei de tudo.

**homem**

Sabes o que?

**Maria**

De Ana e Meia-Verdade. Estou contente. Perdoa. (o homem olha p/Ana sem

compreender) (Maria muito amorosa) Tolo...  
(ri) (boceja) Agora sim me deito sossegada.  
(vai caminhando p/o corredor) Conta-lhe  
que eu sei de tudo, minha mãe. Tenho tal  
sono... (vira-se meiga) E amanhã, corto os  
cabelos. (Segura os cabelos tentando fazer  
uma trança. Olha para o marido) E quem  
sabe... talvez...(sori) (puxa todo o cabelo  
para um lado só) não achas minha mãe,  
que são fartos e suficientes até para dois  
pequeninos travesseiros? (sai)

(Ana e o homem olham-se fixamente)

(FIM)

## **Anexo 2: Entrevista com Hilda Hilst**

**Prólogo:** Graças à gentileza de Hilda Hilst, estive - duas vezes(a primeira em agosto de 1992, a segunda em julho de 1993) - na Casa do Sol, o sítio onde ela mora por quase trinta anos. A ampla casa cor de rosa com pátio interno espanhol se caracteriza, antes de mais nada, pela presença de dezenas de cachorros, alguns passeiam livres pelos espaços internos da casa. Da atmosfera, retive o silêncio, uma certa gravidade, quase austeridade. Na quietude da sala, percebi os retratos dos amigos. Uma tela retratando a escritora quando jovem. Algumas esculturas. A figura de um porco repousa na parede, figura que me fez conectar - imediatamente - com a palavra (porco) presença persistente nos textos da escritora.

Enquanto Hilda Hilst respondia às perguntas que lhe fazia, eu observava seu rosto e as múltiplas expressões que lhe vinham, a intensidade fremente em seus olhos e mãos, um rosto talhado com rigor, dona de um magnetismo impressionante, a gama de expressões oscilava de um polo ao outro. A voz modulada vibrava de emoção. Gostaria de fixar as imagens que vi durante a entrevista. Hilda Hilst estava extraordinariamente bela, expressiva, enquanto falava do seu ofício e lembrava fragmentos de sua vida. O que eu guardei foi um rosto vibrante,

capaz de escapar a qualquer referência de tempo e espaço, um rosto vigoroso, expressivo, singularíssimo e belo.

### **Entrevista com Hilda Hilst:**

**INÊS:** Uma coisa que me impressionou em *Matamoras* foi a forte sensação de atmosfera espanhola, como se o envolvimento com a narrativa nos colocasse dentro de uma aldeia da Espanha...

**HILDA:** Isso que você falou da *Matamoras* é o seguinte: esse meu amigo, Mora Fuentes, é um amigo muito querido faz mais de vinte anos, é também escritor, ele é espanhol, então ele começou a me contar da avó dele que se chamava Agda, e eu aproveitei, gostei muito do nome e depois a mãe dele tinha uma amiga que se chamava Maria Matamoras. Eu falei: "Puxa, que bonito, Zé, que lindo!" Aí eu falei: "Vou aproveitar esses nomes então". Ele é espanhol, minha mãe era portuguesa, eu tenho sempre certeza que vivi numa aldeia da Península Ibérica. Em toda a minha vida, eu gostei de fazenda. Eu era muito mais ligada com essa coisa da terra do que das cidades. Mas depois eu era tão jovem e tudo mais... Eu me lembro de que um dia, eu tava na véspera de ir a Paris, pra ficar seis meses na Europa, aí veio uma amiga minha e disse: "Hilda, você não tá com uma cara contente." Eu falei: "Sabe porquê, eu tô com tanta vontade de ir pra fazenda, em vez de ir pra Paris." Eu tenho uma coisa assim com o cheiro dos pães feitos nos fornos, assim, de aldeias... Eu acho que numa outra encarnação pertenci a esses lugares, porque eu me vejo - às vezes - toda de preto... uma casa grande, assim como essa mas diferente, mais rústica que essa. Eu me vejo sempre lidando com animais e essa coisa do pão. Tenho a impressão que eu só sabia fazer pão (risos), pois não me lembro de mais nada. Esse meu amigo - é o maior amigo meu, José Luís Mora Fuentes - é o mais próximo da minha alma, sabe, a

gente não precisa falar muitas coisas... Ele já sabe o que eu vou falar. Então, é por isso que você sente toda a Espanha aí, porque acho que pegou toda a alma da minha mãe portuguesa e a alma dele, espanhola. E ele viveu aqui muito tempo, uns doze, treze anos. E acho que é isso que você sente tanto.

**INÊS:** Daí tantos nomes de origem espanhola...

**HILDA:** Isso tudo me vinha, porque você não sabe exatamente como é que você cria. Eu acho que a criação é mesmo misteriosa. Então foi uma época assim de muito deslumbramento, da vida e do amor, de tudo isso. Foi logo que eu mudei pra cá.

**INÊS:** Foi então que você escreveu as três narrativas?

**HILDA:** Eu passei a morar aqui em 66. E daí comecei a escrever pra teatro e logo depois comecei a minha prosa. Mas foi muito assim uma descoberta porque eu vinha de uma vida muito ah... vamos dizer, era meio assim uma vida leviana quase. Eu queria demais aproveitar as paixões, as emoções, tudo isso. Até que um dia eu falei não, eu tenho que escrever, não posso mais ficar em São Paulo e tal. Aí pedi um pedaço de terra pra minha mãe e ela tinha uma fazenda. Era uma fazenda dela isso aqui, depois, quando ela morreu, foi loteada. Aí eu vim morar aqui. Mas foi como se eu reencontrasse alguma coisa que eu perdi, sabe? É como se eu estivesse me lembrando de outras vidas, assim porque vinha tão violento, tão forte...tudo, as narrativas, a Matamoros, depois a Agda(a Agda primeira e a Agda segunda)todas elas têm o clima semelhante, não é? E o Qadós, tudo isso assim, aquela coisa da busca... Mas foi mais ou menos um reencontro outra vez com a terra, porque aí que eu comecei mesmo a morar aqui. Eu tô aqui faz quase trinta anos.

**INÊS:** O processo de escrever as narrativas foi penoso, lento, árduo ou os textos fluíram rápidos semelhantes a um jorro?

**HILDA:** Eu convivo muito tempo com as personagens. Eu fico muito tempo pensando, antes de começar. Então, por exemplo, "A Obscena Senhora D", eu convivi com ela uns dois anos sem escrever nada. Eu anotava pequenos gestos que eu de repente via ela fazer... porque você sabe tudo isso de escrever é muito de nós mesmos e muito de coisas que você nem conhece, nem sabe. Então, eu ia anotando, eu sempre vou anotando momentos dessas pessoas. E aí, um dia, eu digo bom hoje acho que vou poder escrever. Por isso eu acho que eu não sou uma profissional, eu jamais saberia sentar todos os dias, assim trabalhando mesmo, escrevendo, não é? Porque eu vou anotando momentos detalhes, assim primeiro eu tenho que conhecer bem a pessoa(personagem) e aí eu anoto coisas e tal e só depois num determinado dia é que eu vou realmente escrever. Mas aí ela já tá pronta porque ela já foi tão assimilada, tão reforçada lá dentro que quando eu vou escrever já tá pronto porque foi pensado muito, muito tempo. É isso. Não é um jorro, porque eu fiquei muito tempo, muitos meses, com essas pessoas, não é? E daí, num dia, eu digo hoje parece... aí, eu sento na mesa e tal, começo a pedir pros meus guias e tal, me dá aquele pânico que é o negócio da folha em branco. Eu tenho muito medo mas aí vem as palavras, vem tudo... Eu corrijo muito pouco então.

**INÊS:** Em "Matamoros" eu fiquei, além de tudo mais, encantada com o ritmo, a musicalidade, a linguagem é perfeita. É bellissimo ler em voz alta, a sua prosa tem uma sonoridade!

**HILDA:** É pra ler em voz alta. É a coisa da linguagem. Eu gosto tanto da língua portuguesa. Você sabe que tem uma coisa também estranha, toda vez que eu vou escrever, se é um texto poético, eu tenho que falar tudo com sotaque português, olha que esquisito! Então, por exemplo, quando eu comecei a escrever "Matamoros", todas as frases eram pensadas e escritas em português, por isso que eu acho assim que é misterioso.

**INÊS:** O que reforça...

**HILDA:** Aquele começo dela, em que ela diz... Como é que começa a "Matamoros" mesmo? Como é que ela diz Inês?

**INÊS:** "Cheguei aqui nuns outubros de um ano que não sei".

**HILDA:** Mas vinha tudo com sotaque português. Só depois que eu acabo de escrever, que eu posso ler normal assim, com português do Brasil. Mas primeiro, enquanto eu tô trabalhando, vem toda com sotaque português. Uma coisa estranha, né?

**INÊS:** Acho que você tem razão.

**HILDA:** Acho que a gente tá rodeado assim de mistério, eu sou muito ligada às coisas do invisível também. Eu acho que você não vê mas há influências incríveis que você não sabe destrinchar, nem decodificar porque eu tenho a impressão que tudo isso de eu ter tido a mãe portuguesa, avós portugueses que eu nem conheci nem nada mas que tudo isso me afetou profundamente e que eu carrego isso tudo na minha alma mesmo, não é? Senão não teria sabido escrever assim tanto de um lugar e de momentos e atos assim, onde eu nunca estive.

**INÊS:** Virginia Woolf anotou em seu diário "o outro eu de cada um é que eu busco dizer". Hilda Hilst busca dizer o quê através da escrita?

**HILDA:** Você sabe, Inês, eu tenho a impressão que isso de escrever é uma compulsão. Eu acho que ninguém escreve porque quer escrever, eu acho que se escreve quase que...forçada, é uma necessidade que se tem mesmo de se expressar de qualquer maneira. Porque você pensando bem, se fosse uma coisa agradável e prática e que tivesse frutos, seria delicioso você escrever. E é tudo ao contrário.

**INÊS:** Ainda mais no Brasil.

**HILDA:** Não se tem ganhos. Então eu acho que é principalmente uma compulsão apaixonada. Você tem que dizer, entende? De qualquer maneira. Eu acho que tudo que eu escrevi foi em direção a essa coisa da busca e eu sempre digo que é como se fosse uma nostalgia de alguma coisa que eu perdi. Sabe, uma beleza que eu acho que nós todos intuímos, uma beleza que você já viu, uma luz que você já teve, uma perfeição que talvez você tenha atingido. O meu pai era um poeta e era um homem muito inteligente. Ele ficou louco muito jovem, com trinta e poucos anos. Ele tem uma frase que sempre me impressionou muito, ele dizia assim: "a perfeição é a morte. Não será essa, talvez, a maior certeza da nossa imortalidade?"

**INÊS:** Belíssimo!

**HILDA:** Eu achei bonito. E eu não sei se essa coisa de escrever não é muito da vontade de você voltar a qualquer estado de perfeição, que te parecia a perfeição, em alguma outra dimensão, em algum outro lugar, porque essa vontade que se tem de dizer o indizível, de você não poder dizer e tentar dizer da melhor maneira. Eu acho que eu fiquei buscando isso muito tempo no "Qadós", nas duas "Agdas", na "Matamoros", assim, de ser pura emoção, porque se você quer realmente passar alguma coisa pro outro, você tem que passar ao nível da emoção, só que é uma emoção que já tá distanciada da primeira comoção sua, não é você tocar, por exemplo alguém que você ama pela primeira vez e escrever, porque aí só sai bobagem, né? É você conseguir que tudo aquilo fique profundamente dentro de você e depois você traduzir aquilo, depois de muito tempo, sabe, então é uma coisa... eu quis muito falar do que não se pode falar, das emoções que são proibidas quase, porque são tão vastas. (pausa)

Eu - agora - fiz um conto, até tô mandando para aquele prêmio "Guimarães Rosa", porque eu falei meu Deus, quarenta milhões, fiquei contentíssima, falei ah, como eu queria ganhar (risos) Então eu escrevi um conto chama "Rútilo Nada" e é uma história de amor entre dois homens. Eu começo dizendo "sentimentos vastos não têm nome" porque não têm



mesmo, você não sabe qualificar e não há quase possibilidade de expressão, de você dizer por exemplo, quando você tá apaixonada, alguém apaixonado, ele não consegue se manifestar através de palavras mas é uma turbulência de sentimentos e de vontade de se dizer que ele nunca consegue dizer. E é isso que eu pretendia o tempo todo, essas situações extremas, isso da morte, da paixão, do envolvimento com as coisas, com tudo enfim. É só a emoção, eu quis traduzir isso o tempo todo. Essa busca permanente que você dá vários nomes amor, Deus sem nem saber o que está dizendo, porque não há como qualificar Deus, nem nada. Acho que é a busca de uma pequena luz que você entreviu, entende? Uma coisa assim que eu tento resgatar de novo pra mim mesma e passar pro outro. Eu acho que o homem tem dentro de si uma necessidade muito grande de luz, não é? Eu digo luz porque não sei como dizer, acho que dentro de cada um de nós há uma necessidade de quase perfeição, essa que seria a morte talvez... "A perfeição é a morte". Mas é uma necessidade de transmutação que eu acho que cada um de nós tem dentro de si e uns podem traduzir isso e outros não conseguem traduzir. Graças a Deus, eu consegui traduzir de alguma forma porque acho que a melhor coisa que pode acontecer para uma pessoa é ter uma forma de expressão. Ou através da pintura ou através da escrita e deve ser horrível não poder se expressar de nenhuma forma.

**INÊS:** Também acho.

**HILDA:** Isso que eu fiquei buscando o tempo todo foi uma manifestação que eu realmente gostasse. E eu gostei da minha própria manifestação através da escrita. Eu gostei. Eu não digo sempre aquelas coisas que as pessoas dizem muito, "eu ainda não disse, eu gostaria de ter dito, ter escrito"... Quase todo escritor fica muito... mas eu não, eu acho que eu disse, que eu disse como eu queria dizer, dentro de uma possibilidade factível pra mim. Eu acho que pude dizer da melhor maneira que eu sabia dizer.

**INÊS:** Isso que você falou, penso que lhe dá uma sensação gostosa, de plenitude, não?

**HILDA:** É muito agradável. É agradável.

**INÊS:** Apesar de muitos editores, no Brasil, não apoiarem o seu trabalho e a circulação do livro ser bastante difícil.

**HILDA:** É, os editores não gostam. Dizem que eu não vendo. Eu sou uma pessoa que não vendo. Agora eu fiz um livro terrível. É horrível de chocante. Chama "Bufólicas". É medonho..(risos) Com ilustrações do Jaguar. Sabe, são bem contundentes, são textinhos satíricos, horríveis! Eu acho bom brincar depois assim de ter escrito tanto como eu escrevi. Eu acho gostoso - agora - brincar. Então, tem o reizinho gay, a fadinha lésbica, o anão triste, são todos textos que eu queria muito que fossem pra crianças mas eu digo Hilda, não pode! (risos) Então, o Massao resolveu editar. E desenhos chocantíssimos que o Jaguar fez. Eu acho bom fazer isso porque depois de um certo tempo você pode fazer tudo. E já que o país parece que tá uma pomocracia impressionante, então, por que não andar com o tempo do meu próprio tempo, entende? E aí eu ri muito. Pelo menos, eu me divirto muito com tudo que tenho feito, essas coisas todas eróticas ou pomô como eles acham. Agora, acabei "Do Desejo"... saiu pouquíssima matéria sobre este livro. Mas saiu um artigo lindo do Ivan Junqueira, que é um grande tradutor, então gostei. Mas parece que quando as coisas são muito boas eles quase não falam nada. Então, agora com "Bufólicas" acho que vão falar, porque é horrível!

**INÊS:** Em quase todos os textos, é sempre possível detectar algo do gênio de Hilda Hilst, na trilogia(erótica) há, por exemplo, a problemática do escritor, a crítica aos editores que fazem da literatura apenas um negócio e uma marca muitíssimo sua: a paixão pela palavra, pela linguagem...

**HILDA:** Pois é, agora vai sair na Itália. Tá pronto já "O Caderno Rosa" e depois, na trilogia, eu acho que fui me aperfeiçoando naquela

linha. Fiz primeiro uma coisa pueril, eu acho a Lori Lamby pueril, acho-a divertida mas é uma coisa quase infantil. Depois, no segundo, eu fui melhorando e no terceiro eu acho que fiquei ótima, nas "Cartas de um Sedutor", porque aí a linguagem ficou assim como eu queria, elaborada e tudo e dizendo coisas assim que as pessoas têm medo de tocar. E tem pessoas, amigos meus que acham o livro (Cartas de um Sedutor) um livro dark, um livro escuro. Porque eu acho que fui me entristecendo nos finais. Eu fui rindo tanto nos começos (ri) e depois foi me dando uma angústia porque a própria personagem, o Karl é complexo, ele é uma pessoa muito divertida, elegante mas cheia de problemas também. Então, no fim, eu tive que ir colocando os outros problemas que ele tinha e aí foi ficando meio triste. E tem gente que ficou tristíssima, que não riu nada. Eu fiquei abismada, falei "não diga? Nem no começo?" Responderam: "Não, nem no começo.". Pessoas que ficaram chocadas demais, é assim sempre uma novidade o que cada pessoa acha. Eu sempre achava que iam rir muito.

**INÊS:** Nos três livros (O Caderno Rosa de Lori Lamby, Contos de Escárnio e Cartas de um Sedutor) deu para perceber muito bem, do começo ao final, a paixão pela palavra, pela linguagem. Você brinca com as palavras, com os significados.

**HILDA:** É verdade. Eu acho muito bom isso de você poder dizer de muitas formas. Traduzir de muitas maneiras.

**INÊS:** No texto "O Unicórnio", num dado momento, a narradora diz o seguinte: "A tarefa de escrever é tarefa masculina porque exige demasiado esforço, exige disciplina, tenacidade." Aí eu pergunto: como você conseguiu forjar essa força, escrever tanto e com qualidade em prosa, poesia, dramaturgia?

**HILDA:** Ah, você sabe eu queria tanto dar a você mas só tenho um. Saiu um livro lindo de teatro, chama-se "Um Teatro da Mulher", saiu pela EDUSP e Perspectiva, faz parte daquela série "Estudos". E essa

mulher(Elza Cunha de Vincenzo) fez um ensaio de 50 páginas sobre todo o meu teatro. Ela fez comentário. Mas eu fiquei contente porque depois de vinte e cinco anos, uma pessoa se debruçou sobre o teatro que escrevi. Ela me mandou um exemplar mas eu quero te dar o nome pra você ver se acha, pra você comprar.

Quanto a escrever, narrar, eu digo que é uma coisa masculina porque exige primeiro um distanciamento muito grande das coisas agradáveis que você quer fazer na vida. Aquela coisa assim que um dia eu falei numa entrevista, o Balzac dizia que uma noite de amor é um livro de menos, eu acho que é verdade, apesar de que há muitos escritores que, dependendo do que eles querem dizer e como eles querem dizer até se pode levar uma vida ao mesmo tempo prazerosa e disciplinada, não é? Mas existe uma forma de tratar determinadas coisas que não dá pra você ter essas duas coisas juntas. O Thomas Mann também dizia uma coisa bonita, ele dizia "para algumas pessoas que escrevem a vida é um jardim proibido". É mais ou menos isso que eu senti quando eu realmente quis trabalhar e por isso que eu resolvi vir pra cá e tudo mais. Não era uma coisa como muitas pessoas sentiram e diziam que era uma coisa elitista. Aí ficavam dizendo: "a Hilda está na sua torre de marfim". Até eu brincava, tô na minha torre de capim então. Mas, aliás o Mario Schenberg que brincava comigo sobre isso. "Tá na sua torre de capim." Porque eu acho que existe uma forma de você abordar determinadas coisas ou se aprofundar muito ou intensificar a linguagem que não dá pra você ter as duas coisas, né? O prazer muito grande de viver, continuar vendo a vida de uma forma alegre e agradável, ficar amando muito tempo, se apaixonando, viajando... Eu acho que você tem que escolher entre essas duas coisas. Ou você escreve ou você goza a vida. Goza nesse sentido que as pessoas usam. Gozar a vida, quer dizer, você ter muitos amigos, brincar muito, passear, viajar, amar, dormir com muitos homens... Bom, agora nem pode mais, não é? No meu tempo podia dormir com muitos homens, não tinha AIDS. Mas aí quando eu tava assim, vamos dizer no auge como pessoa, quando eu estava bem mesmo, eu tava com 33 anos, achei que era o momento mesmo de começar a dizer o que eu

tinha a dizer. Por isso eu achei que tinha que me afastar, pois se eu continuasse toda uma vida de prazeres e tai, que era muito agradável, eu não ia conseguir ter tempo. Sempre me impressiona aquela coisa que eu falei para tantos amigos meus sobre esse relógio do tempo. Parece que foi encontrado um relógio no medievo, era um relógio todo branco, sem ponteiros e tinha uma frase "é mais tarde do que supões", isso sempre me impressionou toda a vida. Aliás, eu queria ter, mandar fazer esse relógio pra pôr aqui. Então, eu comecei a sentir que não havia tempo, que eu tinha que correr, porque se era pra escrever muito bem, não ia dar tempo mesmo. Anos na frente mas não ia dar tempo. Então por isso que eu vim pra cá e foi aqui, nesta casa, que eu consegui trabalhar do jeito que eu queria mesmo. E havia tempo e tem que haver tempo pra você ficar olhando as coisas. Às vezes, as pessoas pensam que você não tá fazendo nada, não é? Mas você então fica andando, olhando e aí é que você vai absorvendo vida, memória e tudo mais e podendo dizer/expressar. E pra isso eu tinha que ter dinheiro também. Então, graças a Deus, eu tive a herança da minha mãe, do meu pai. Ela me deu um pedaço de terra, eu construí a casa. Depois, meu pai também me deixou alguma coisa. E eu tive tempo, não precisei me preocupar com essas coisas todas práticas da vida. Muito tempo pra poder pensar e trabalhar. Já tô quase trinta anos aqui. Porque eu consegui escrever mesmo foi aqui. Aí eu dei uma cortada em tudo, porque só assim que eu conseguiria. Eu não saberia fazer isso com todas as outras emoções ao mesmo tempo. Então eu escolhi mesmo entre uma coisa e outra. Ou você se divertia loucamente até os noventa e não escrevia nada ou você sacrificava aquela vontade tão grande que você tem de se divertir todos os dias e tal porque a morte é próxima sempre. Mas aí foi uma disciplina mesmo. De resistir a todos os apelos, os chamamentos dos amigos que diziam "imagina, que absurdo, venha pra cá, hoje vai ter uma festa fantástica, vem fulano, beltrano..." Mas aí eu desisti completamente. Falei "não, não quero." Então, as pessoas não acreditavam que eu ia ficar, não é? E todo mundo brincava: "Imagina, ela vai voltar ventando pra cá"... E daí tô aqui até hoje. Deu certo. Deu certo nisso que eu quis fazer, de

vez em quando eu fico assim ressentida, fico com raiva e tal, eu digo "meu Deus, mas por que não dizem nada do livro?" A vontade que você tem de ser lida e tal, porque você quer trocar idéias com aquele que te leu, o que você sentiu, como foi pra você. Você quer ficar parecido também com os outros, não ficar uma coisa tão singular que ninguém vai entender nunca. Eu dei o "Rútilo nada" para um amigo meu ler, um amigo assim muito fraterno. Ele leu e disse "Hilda, eu não entendi nada." Eu falei: "mas nem a história?" Ele respondeu: "não, nada. Eu não sei o que você está falando, eu achei lindo mas eu não entendi nada." Eu falei "não acredito". Aí, ontem, eu tava comentando com Araripe(poeta/amigo) mas será que é verdade mesmo que fulano não entendeu nada, porque ele não é intelectual, esse meu amigo não lê mas ele lê jornal, não é? Então, eu quis fazer um teste assim, falei "leia pra vêr o que você acha". Ele falou...Eu disse:"mas nem a história?" Porque tem uma história lá dentro, bem por baixo tem uma história. Ele disse:"não, não entendi nada." Aí eu fiquei impressionada. O Araripe dizia "mas é verdade porque é uma maneira de dizer diferente e essa coisa de pegar só a emoção, a pessoa às vezes se perde naquilo tudo". Porque você mesmo perde o seu parâmetro. Por exemplo, eu leio e entendo tudo sempre. (ri) Eu digo "não entendo mas eu tô falando normal, não é possível que ele não tenha entendido nada." Fiquei espantada. Meu Deus, até hoje eu não sei, afinal, como é que bate no outro! Quer dizer, algumas coisas eu sei, quando pessoas como você, outras pessoas que estão fazendo teses e tudo mais. Será que tem que ser um especialista mesmo assim da literatura, porque é impressionante, um homem de uma livraria disse pra mim: "Dona Hilda, a senhora não pode imaginar, só tem doutores, PHDs que procuram a senhora!" (risos) Eu falei, "ah, meu Deus, é por isso que eu não vendo!"...Mas que bom que são sempre pessoas tão qualificadas e tão apaixonadas, não é?

**INÊS:** São apaixonadas mas eu acho que há também leitores seus que não são exatamente intelectuais...

**HILDA:** Tem? Não diga, eu gostaria de conhecer...

(pausa)

**INÊS:** Você crê que a morte seja definitiva? Quai a percepção que você tem do invisível?

**HILDA:** Você tá me perguntando sobre todo esse lado do invisível, durante toda a minha vida eu fui fascinada por tudo isso porque, eu disse isso muitas vezes, não sei se foi o Tagore que disse "a vida é uma idéia criativa". Então, eu dizia sempre, eu não posso compreender como é que depois de ter sentido tudo que eu senti e sinto, como é que tudo isso vai terminar, assim, sem nenhum vestígio. Tá certo que a própria experiência da vida já é bastante, não é? Porque é tão emocionante e terrível viver! Mas eu não acredito que termine. Porque eu tive experiências pessoais muito importantes. Mas também não adianta muito você dizer pro outro porque eles podem sempre dizer "mas a mulher é louca" como eles diziam "ela mora num sítio, ela é poeta, é uma pessoa que delira"... Como saiu um artigo, outro dia, do Castello, em que ele diz assim: "por que será que as pessoas não vêem que é tão boa essa literatura e por que o país inteiro (aí eu fiquei tristíssima) considera a Hilda uma velhota lunática que tá amparada por alguns amigos da academia(da Universidade) e que foi morar num sítio pra delirar". Aí eu falei "mas Castello, o país inteiro me considera uma velhota lunática, não acredito!" Aí ele falou, "não, porque é incrível, tem pessoas que te acham louca completamente". Então, eu sempre conversei com amigos meus íntimos sobre isso mas evito comentar... Só uma vez que no "Fantástico" eu... me pediram para falar sobre as minhas experiências para Walter Hugo Khouri que fez um filme baseado nisso, na comunicação com a vida depois da morte e eu fiz essa experiência há muitos anos, depois que soube da experiência de um sueco chamado Friedrich Jungerson que é um homem(ele era poliglota) que pôs um dia o gravador na janela de uma fazendinha onde ele morava pra ouvir o canto dos pássaros da manhã. Daí quando ele

foi rever a fita havia assim cantos de pássaros da noite e uma algaravia em torno, várias línguas, todos falando ao mesmo tempo, aí ele achou ou que o gravador tinha quebrado ou que a fita tava usada. Depois, um dia, ele acoplou o rádio no gravador, naquela faixa onde só tem ruídos, entre uma estação e outra (onde tem aquele ruído branco) e ali apareceram várias vozes falando de uma maneira completamente diferente, falavam em várias línguas uma única frase e apareceram amigos dele que tinham morrido dizendo: "Friedrich, que maravilhosa sensação de liberdade!" Ele gravou tudo isso e durante anos e bom, primeiro ele foi num psiquiatra, achou que tinha ficado louco e tal e depois ele divulgou nas universidades, aí vários centros de estudos, o instituto Max Planck na Alemanha, com físicos e técnicos de som estudaram as fitas. Eu tava no Rio de Janeiro com a Lygia (Fagundes Telles), lançando meu livro "Ficções" com ela, ela lançando o dela, eu lançando o meu, quando eu li essa matéria no "Globo", do Rio. Eu falei Lygia, eu vou começar a fazer essa experiência, eu primeiro vou treinar o meu ouvido porque lá dizia que você tinha que treinar o seu ouvido primeiro num gravador simples, ouvir os menores ruídos e tal, eu fiz tudo isso, eu trabalhei três anos e eu peguei a voz da minha mãe depois de morta. Eu pus um sobrinho (um neto dela) um sobrinho que ela gostava muito, que já era um rapaz em 73 e falei conversa com sua avó como se ela estivesse viva. E ele foi conversando, eu fui gravando, no fim ele dizia assim, eu falei bom termina porque já faz dez minutos e tal, "eu espero que a senhora esteja feliz (e deu uma pausa) e continue zelando por nós". E nessa pausa ela vem e diz "sim". A minha mãe mesmo. E só tava eu e ele. Aí eu fiquei entusiasmadíssima porque era um único sim mas era formidável, porque eu reconheci a voz da minha mãe e ele também. Fiquei muito animada e trabalhei muito mesmo, foi uma coisa, era exaustiva porque se grava pouco e estuda-se depois muito a fita e quando eles, eu digo eles e sejam eles o que forem, eles às vezes são muito rápidos, quando você acopla o rádio no gravador e tem uma série de coisas que você tem que fazer pra dar certo, por exemplo, não pode ter trovoadas, tem que ter uma certa hora, depois das seis horas da tarde, e durante a lua crescente e a lua cheia porque



as ondas hertzianas funcionam, são mais claras nesse período da lua. Então, eu fiz essa experiência e não tive medo de comunicar que sim, que eu tinha pego mesmo a voz da minha mãe. E depois peguei outras coisas também onde eles falavam meu nome. Eles disseram numa das últimas comunicações que eles iam estabelecer uma rede de telefonia: "Vamos estabelecer no mundo rede telefonia, Ligas Albra, através de uma cadeia de auras". Eu fiquei muito animada mas eu pensei que ia começar uma conversa, não começou. Ficou muito tempo sem dizer nada, aí eu fui me desanimando porque eu tinha que ter uma equipe trabalhando comigo como agora existe na Europa. Eles colocam físicos teóricos, o próprio comunicador e hoje tá muito adiantada já essa conversa, eles estão conseguindo conversa de treze minutos já com pessoas que faleceram. Além disso, eu tive outros tipos de experiências. De, de repente sair fora do corpo. Mas isso é uma coisa que ou vem ou não vem, quer dizer tem livros muito importantes ensinando essa projeção do corpo astral mas eu sei naturalmente só que agora faz muitos anos que eu não consigo mais. E então eu vi o meu próprio corpo deitado na cama e eu desdobrada. A primeira vez eu fiquei muito assustada mas depois aprendi que aquilo era uma maravilha, você ter um segundo corpo, não é? Aí nas outras vezes em que eu desdobrei eu fiquei calma. E foi notável porque você atravessa as paredes, você sabe que tá domindo, você se vê, atravessa as paredes, sobrevoa... Eu fiquei muito aí em cima das minhas árvores mas isso tudo são experiências tão pessoais que a pessoa precisa estar familiarizada com esse tipo de leitura. Há muitos anos eu leio sobre o ocultismo. E ensaios de várias pessoas, do Colin Wilson, que é um inglês que resolveu pesquisar mesmo sobre tudo isso. Então existe todo um outro lado desconhecido e que as pessoas não têm familiaridade, não é? E pelas últimas leituras que eu tenho lido os físicos estão achando que esta matéria quântica é uma matéria imortal. A matéria quântica não morre mesmo. Mas eles tem medo de falar sobre isso a maior parte dos físicos. Então, agora, na UNICAMP alguns físicos estão começando a ver se fazem toda uma pesquisa sobre isso e eu sei que em Curitiba há um físico que tem vontade mesmo de fazer

esse circuito, é um circuito integrado chama.videocom onde aparece a imagem das pessoas que morreram. Na Alemanha conseguiram já e ele quer fazer aqui também no Brasil esse estudo na Universidade. Mas são sempre matérias que você fala e por falta de informação as pessoas ficam sorrindo, não é? Então eu evito falar sobre isso porque as vezes que eu tentei comunicar as pessoas ficavam irritadas e eu acho que há um medo tão grande a respeito disso tudo, todo conceito da morte é tão terrível e medroso em todo mundo que não dá pra você ficar falando muito sobre isso. Eu resolvi parar de falar disso mas eu tenho sempre lido sobre isso, há anos que eu continuo. Então, eu tive umas experiências muito formidáveis assim mas que só dá pra você conversar com poucas pessoas que também estão familiarizadas com isso, não é? Então, eu não acredito mesmo que a morte seja definitiva. Eu acho que continua, que você, alguma coisa sua continua. E é isso que eles estão tentando demonstrar pros humanos...parece que foi por compaixão dos humanos que houve toda essa vontade de comunicação do outro lado. Pessoas muito importantes, desde muitos anos, estão interessadas nisso tudo. Cientistas... Eu tenho a impressão que mais alguns anos vai haver uma possibilidade de comunicação sem esse terror, essa coisa toda que, apesar de eu ter muito respeito pelo espiritismo e tudo mais eu acho que o espiritismo colocou tudo isso de um jeito trancado e os médiuns metem muito medo às vezes. Todas as manifestações são manifestações que provocam receio. E aí através das máquinas você vai ver que não é assim, que você não precisa ficar falando "meus irmãos então agora estamos reunidos"... Não tem nada disso, eles falam simplesmente como se tivessem na terra. E os recados que eles tem dado pra esse pessoal todo que tá se comunicando é: "Vocês tem as vozes agora, façam o que vocês acham que devem fazer". Agora, não entram em muitos detalhes do outro plano, parece que ainda não é o momento de detalhar essa outra vida. Mas o que eu sei é que existe uma manifestação assim de pura energia, depois da morte você se transforma em energia pura. Então,por isso que as manifestações às vezes são de luzes. Bolas de luz, feixes de energia, é muito difícil de você se imaginar um círculo de

luz ou uma energia pura mas parece que é real isso, é verdade. A física chegou agora num impasse mesmo sobre o conceito da matéria, então vários físicos importantes falaram sobre isso. Eu acho que mais alguns anos, tudo isso chamado de misticismo e a ciência vão se unir pra descobrir uma outra vida, uma outra dimensão onde existe uma dificuldade grande de se comunicar com essa dimensão. Eu acredito nisso tudo mas não é assim "acredito", eu tenho certeza disso tudo. Que existem esses mundos paralelos e tudo porque, por acaso, eu não sei, eu vi coisas muito extraordinárias mas como é uma experiência única, não adianta alguns também viram mas também são pessoas isoladas aqui e ali, o bom seria quando todo mundo comesse a ver, não é? Pra poder falar disso com naturalidade. Mas não é que eu tenha compreendido, eu vi mas não compreendi o que vi, achei extraordinário mas só que eu não sei porque isso me foi dado ver sem compreender. O que eu posso dizer é que existe mesmo uma outra dimensão de tempo e espaço completamente diferente desse tempo e espaço que nós conhecemos.

**INÊS:** Você já disse em entrevista que "o poeta não é como se pensa normalmente uma pessoa fora da realidade perdido em devaneios e em frivolidades, ele é, ao contrário, uma pessoa tomada pela realidade". Nas três narrativas, os temas razão, fantasia, realidade e proporção são bastante trabalhados. O que seria para você razão, fantasia, realidade?

**HILDA:** Nestes três textos, eu acho que coloquei exatamente como os outros colocam. Porque o Tadeu, eu pus da razão pois é considerado racional que um homem permaneça dentro dos limites do seu próprio entendimento, do seu cotidiano. Tadeu era um homem de empresa que procurou o tempo todo se ajeitar com aquela mulher, a Rute e tentou fazer com que ele fosse aceito (daquele jeito que ele era) por ela. Só que ele tinha todo um outro lado poético que era a verdadeira razão dele. Ele resolveu abdicar de toda a razão conceitual. A razão de Tadeu, era a própria vida dele da poesia, não é? Pra

ela(Rute) a razão era o conceito normal, o conceito que todo mundo tem: "o homem tem que ter os pés na terra", tanto que ela nunca quer falar com ele sobre poesia, nem sobre o desenho dele e coloca os livros dele bem no alto, tira a escada quando ele quer pegar e tudo mais. Então, quer dizer, é um homem que de repente teve um *insight*, não é? Fantástico, ele abandonou tudo e aquela foi a razão dele e a razão dela era completamente oposta, como é a razão de todo mundo: "Você tem que vencer, você tem que ter dinheiro. Você tem que ser assim um homem de empresa e tudo mais". Então, são os dois lados, da razão dele e da razão dela. A razão de Rute e a razão de Tadeu. Da fantasia, MATAMOROS, eu acho que foi também toda a projeção de amor, de um possível amor, uma idealização amorosa. Só que era tão potente, tão forte que se fez verdade mesmo. Então, a alma de Tadeu, vamos dizer o outro eu de Tadeu chegou até ela. Na verdade, eu acho que o Tadeu e a Matamoros se pertenciam, não é? Então, em lugares distantes, diferentes, ele se fez corpo e conseguiu viver com ela algum tempo e parece que com a mãe também porque tem toda a história lá de Haiága que eu tenho a impressão que ele viveu com Haiága também porque se ele foi só uma manifestação do desejo puro, ele se faz verdade, o desejo puro eu acho que se faz verdade. E depois o Axelrod, entra também no Axelrod, existe também memórias dele. Ele fala de Haiága também, não é? Eu me lembro que ele fala alguma coisa de uma tia dele. Então, essas coisas estão todas entrelaçadas, eu acho que o desejo potente, se ele é muito potente, ele se realiza. Eu acredito nisso, eu acho que isso é verdade. E quanto à realidade, a gente não sabe o que é a realidade. Pra mim, a realidade é muito mais o que eu não vejo, todo o mundo que a gente tem dentro de si mesma, o mundo que você idealiza, que você projeta, onde existe turbulência e veemência dentro de você, é esse o mundo real seu.

(Entrevista gravada em Agosto de 1992)